This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

Dramaturgie der Oper

von

Heinrich Bulthaupt.

Erster Band.

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1887.

Entd Sta. Hall.

ML3858
B5
v. 1

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung,
vorbehalten.

Buedach

Vorwort.

Ich übergebe der Öffentlichkeit hiermit den Versuch, aus einigen Meisterwerken unserer deutschen Oper Klarheit über die Lebensbedingungen und Gesetze einer der umstrittensten Erscheinungen der Kunstwelt zu gewinnen. Er darf als ein Seitenstück zu meiner „Dramaturgie der Classiker" angesehen werden, die so günstig aufgenommen wurde, daß von ihr bereits die dritte Auflage vorbereitet werden konnte. Möchte diesem Buche die gleiche Gunst zu Theil werden! Wenn ich es dort unternommen habe, das Drama in seiner Verbindung mit der Bühne zu beleuchten, so versuche ich hier, die Oper, die von den meisten Beurtheilern vor Allem und fast ausschließlich auf ihren musikalischen Inhalt hin geprüft wird, mit musikalischem, dramatischem und theatralischem Maßstab zugleich zu messen, nicht, ohne auf die beiden letztgenannten Factoren den größeren Nachdruck zu legen. Daß diese Arbeit bei den mancherlei Compromissen, die Handlung, Wort und Ton, Orchester und Singstimme, Gesang und Declamation und der ganze Ausstattungsapparat der Bühne in der Oper schließen, eine ungleich schwierigere und reichhaltigere war, liegt am Tage. Der Verfasser hofft darum

M65968

Nachsicht zu erlangen, wenn er seine Aufgabe nicht vollkommen erfüllt haben sollte.

Der Gang der Untersuchung ist der in der „Dramaturgie der Classiker" eingeschlagene und bewährt befundene. Ich habe mich wohl gehütet, allgemeine Gesetze über das Wesen der Oper aufzustellen, ohne daß ich versucht hätte, sie am einzelnen Beispiel zu entwickeln. Ihr Gebiet ist noch so wenig nach allen Richtungen durchgearbeitet, daß die Gefahr, Behauptungen aufzustellen, denen die Fülle der vielartigen Erscheinungen der Oper widerspricht, allzu nahe liegen würde. Auch sollten meines Erachtens alle künstlerischen Gesetze auf dem Wege der Induction gefunden werden. Was am Beispiel dargethan klar und überzeugend wirkt, verliert seine Beweiskraft, wenn es von der Welt der Erscheinungen losgelöst zum Begriff entkörpert wird, und Gesetze zu erfinden und den einzelnen Fall hinunterzuzwängen, er mag wollen oder nicht, ist nicht des Verfassers Art. Durch jahrelange Gewöhnung, jedes für die dramatische Darstellung geschaffene Kunstwerk auch unter den praktischen Bedingungen seiner Darstellbarkeit zu betrachten, hat sich die Überzeugung in ihm befestigt, daß Zeit und Umstände verschiedenster, oft persönlichster Art mit der Form auch den Geist der Kunstwerke beeinflussen und daß die allen gemeinsamen Merkmale verschwindend gering, dann aber auch ihrem Wesen so eingeboren sind, daß ihre Verletzung sofort ein Versagen der Wirkung zur Folge hat. Diese Grundgesetze zu finden wird im Laufe dieser Betrachtungen hoffentlich gelingen.

Eine Musikgeschichte erwarte man nicht! Sie zu schreiben lag außerhalb des Vermögens und der Absicht des Verfassers.

Doch hat er, wo es ihm nöthig schien, kurze geschichtliche Darstellungen eingeschaltet, die sich theils auf eigene Untersuchungen gründen, theils bekannten grundlegenden Werken auf diesem Gebiete, die der Verfasser namhaft gemacht hat, entnommen sind. Eine breite Behandlung historischer Détailfragen schien ihm dem Zweck und dem Charakter des Buches zu widersprechen, und aus dem vielseitigen Streit der Meinungen durfte er nur die Ergebnisse mittheilen, sofern er sie anerkennen konnte. Daß er die Biographieen der großen Meister, mit denen sich das Buch vor Allem beschäftigt, benutzt hat, versteht sich von selbst. Das, was ihm die Hauptsache war, die dramaturgische Betrachtung der Oper, von der das musikalische Urtheil unzertrennlich ist, ist sein ausschließliches Eigenthum, und dies, hofft er, werde im Stande sein, das Werk zu empfehlen, das für Musiker, Operncomponisten, Regisseure, Sänger und den weiten Kreis der musikliebenden Theaterfreunde gleichermaßen bestimmt ist.

Die Untersuchungen gelten zunächst nur der deutschen Oper. Daß die angezogenen Werke nicht wahllos zusammengestellt sind, wird man leicht erkennen. Von Gluck bis Wagner ist ein Entwicklungsgang nachweisbar, der nur von Meyerbeer durchbrochen wird. Und doch war seine Betrachtung hier unerläßlich, wenn sie auch nur erfolgte, um die Gegenwirkung, die er hervorrief, in ein helleres Licht zu stellen. Immerhin war auch er ein Glied in der Kette, und ohne ihn wäre Wagner nicht völlig verständlich. Vieler trefflicher Meister, Spohrs, Marschners und Anderer, konnte nur vorübergehend gedacht werden. Doch ließe sich, was hier versäumt bleiben mußte, nachholen, wenn das Buch so freundlich aufge-

nommen werden sollte, daß eine neue Auflage nöthig wird. Werke, die ohne lebensvolle Beziehung zum deutschen Theater blieben, sind grundsätzlich übergangen.

Die Leser werden gut thun, die Clavierauszüge der besprochenen Werke bei der Lektüre zur Vergleichung heranzuziehen. Die Veröffentlichung eines reichen Notenmaterials, das ich gesammelt und das besonders auch ältere, schwer zugängliche Compositionen berücksichtigt, mag je nach dem Interesse, welches das Publikum dem Buche entgegenbringt, der Zukunft überlassen bleiben. Ich halte es jedoch für nothwendig zu betonen, daß das Verständniß desselben auch ohne die Hülfe einer solchen Zugabe keiner Schwierigkeit begegnen wird. Ich habe, wenn auch meine Bemerkungen ohne eine allseitige und gründliche Kenntniß des Materials unmöglich wären, doch kein gelehrtes, sondern ein praktisches Werk schreiben wollen, dessen höchster Zweck der ist, alle, die sich dem Genuß eines musikalisch-dramatischen Kunstwerks mit offner Seele und erschlossenen Sinnen hingeben, an den Quell ihrer Freuden zu führen und durch die künstlerische Betrachtung die Lust ihres künstlerischen Empfangens zu erhöhen. Gewinnt nebenher auch ein Eingeweihter aus dem Buche diesen oder jenen neuen nützlichen Fingerzeig, so würde ich darüber glücklich sein. Besonders lieb aber wäre es mir, wenn auch das Theater der „Dramaturgie der Oper" dieselbe Geneigtheit wie der „Dramaturgie der Classiker" entgegenbringen wollte.

Bremen, 1887.

Dr. Heinrich Bulthaupt.

Inhalt.

	Seite
I. Gluck	1
II. Mozart	85
Die Entführung aus dem Serail	87
Figaro's Hochzeit	111
Don Juan	154
Die Zauberflöte	234
III. Beethoven	261
Fidelio	263
IV. Carl Maria von Weber	303
Der Freischütz	305
Euryanthe	339
Oberon	377
Anhang	403

I.

Gluck.

Gluck.

UNIV. OF CALIFORNIA

Wie alle dramatische Kunst so ist auch die Oper aus dem religiösen Cultus erwachsen; ja sie reicht mit ihren beiden Wurzeln bis in diese heilige Quelle: denn wie die „Handlung", so ist auch die Musik unter der Pflege der Gottesverehrung groß geworden. Daß sie schon bei den Griechen vereinigt waren, weiß die Welt: aber an dem wunderbaren Bau des antiken Dramas scheint die Musik doch, nach Allem, was sich vermuthen läßt (denn an positiver Kenntniß fehlt es uns nach dieser Richtung völlig), nur ein schöner Zierrath gewesen zu sein: der Farbenton auf dem Marmor. Der christlichen Zeit erst blieb es vorbehalten, lange nachdem die Welt der Alten in Trümmer gesunken war, die Musik selbstständig zu entwickeln und nach den ersten plumpen und kindlichen Anfängen in rascher Entwicklung zur Höhe zu erheben. Desto langsamer reifte der christlichen Zeit das Drama, und als auch dies erstanden war, fanden sich gemach Musik und Action wieder zusammen, diesmal aber um ein Bündniß einzugehen, von dem weder Griechen noch Römer eine Ahnung gehabt, ein Bündniß innigster Art, in dem die Empfindung den Ton, dieser die Bewegung und mit ihr die Handlung erzeugte. Es war das tönende, aus der Lyrik geborene Drama: die Oper. Die herrliche Frucht reifte jedoch langsam: Shakespeare und Calderon, Racine und Molière waren längst

dahin, ehe sie sich aus ihren Anfängen zu ihrer ganzen Größe erhob, die mit der Blüthe unserer deutschen Dichtung im vorigen Jahrhundert zusammenfiel.

Zwar hatten wie bei den Alten auch bei den neueren Culturvölkern gewisse geistliche Spiele, die die Darstellung der heiligen Geschichte selbst zum Inhalt hatten (ludi, mysteria) und die bis in das Mittelalter nachzuweisen sind, die Musik zu Hülfe genommen, wie es nahe genug lag. Aber daß sie bei diesen Passions-, Oster- und Weihnachtsspielen eine nur geringe Rolle gespielt, ist gewiß. Inniger mag sie sich mit den Fastnachtsmummereien verschmolzen haben, die ein simples, zumeist bedenkliches Thema in derber, roher Weise dramatisch wiedergaben und die trotz ihrer tölpelhaften Gemeinheit doch, weil sie vom Volke ausgingen und vom Volke gespielt wurden, einen gewissen Anhalt für die Entstehung eines deutschen nationalen Dramas hätten abgeben können — aber die vornehmen Geister machten sich mit ihnen nicht zu schaffen und bald gingen die Keime in den mancherlei religiösen und politischen Wirren, blutigen und unblutigen, und den furchtbaren Kämpfen des siebzehnten Jahrhunderts vollends zu Grunde. Da kam das Heil von Italien, das die Erbschaft der Antike übernommen hatte und die Heimat der christlichen Musik war. Es hatte somit eine doppelte Anwartschaft und, wenn man will, eine doppelte Pflicht, die Ehe zwischen Musik und Drama herbeizuführen, und es that erfolgreich die ersten einleitenden Schritte.

Der strengste Formelzwang hatte die Musik in Italien bis in die Mitte des funfzehnten Jahrhunderts in Fesseln geschnürt, aus denen sie erst die Niederländer, Dufay, Ockenheim und sein Meisterschüler Josquin des Prés befreiten. Sie war nur eine Wissenschaft gewesen, jetzt ward sie zur Kunst. Der große Aloysius von Praeneste (Palestrina) und Orlando di Lasso schickten ihren Ruhm in die Welt und mit ihm ergoß sich ein Strom italienischer Musiker über ganz Europa, überall gastlich gepflegt, geehrt, die unbestrittenen Gesetzgeber im Reich der Töne. Noch aber wandelte diese Kunst nur den dornigen Weg der Askese. Erhabene Strenge war ihr Inhalt, die

schwere Luft der Klöster, nicht der Glanz des italischen Himmels und das ganze farbenprächtige, die Sinne berauschende Erdenleben. Das zu besingen blieb den ungelehrten Musikern, die vom Contrapunkt nichts verstanden, und so erwuchs denn wie überall neben der geistlichen eine weltliche Kunst, neben dem Regelmaß das harmlose, melodienfrohe Zwitschern der Kehle, die singt wie der Vogel singt. Daß diese Scheidung nicht ewig dauern konnte, verstand sich von selbst, und wie die Geistlichkeit dem dramatischen Spieltrieb des Volkes wohl oder übel folgen mußte, um ihn in die ihr genehmen Bahnen zu lenken, so bemächtigten sich auch die kirchlichen Contrapunktisten, weniger zweckvoll, der immer lebhafter und weiter vordringenden Regung. Was die Dilettanten von der Liebe, von Blumen und Sternen zur Laute sangen, einfach und kunstlos, führte ohnedies den unwiderstehlichen Hauch der Natur mit sich: frische Rosen, statt der Gebetkugeln des kirchlichen Rosenkranzes. Solchen volksthümlichen Weisen ihre Kunst zu leihen, konnte das Ansehen der gelehrten Musiker nur fördern, und überaus eifrig ergaben sie sich denn auch seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts der Pflege des Madrigals, einer kleinen meist jambischen Liedform von sechs bis dreizehn Strophen, durchaus lyrisch und zumeist verliebten Inhalts. Aus diesen Madrigalen der Dichter (wie sie Petrarca, Tasso und Andere sangen) entstand das Madrigal der Musiker: ein contrapunktisch geschriebener Satz für drei bis fünf Stimmen, durch seinen weltlichen Inhalt, aber in etwas auch durch seine Form von der geistlichen Motette unterschieden. Jedenfalls waltete in ihm die Erfindung frei, die im kirchlichen Gesang wie durch ein Gebot des Oberen durch den cantus firmus niedergedrückt wurde, eine der festen, durch Gregor den Großen geregelten Choralmelodien, die jede kirchliche Composition beherrschten; dieser cantus firmus war es, den die Künste der Contrapunktisten umspielten und umschrieben, vor dem sie sich neigten und beugten — fast möchte man sagen, wider den sich der freie künstlerische Lebenstrieb wie gegen den Stein eines Gruftgewölbes auflehnte. Da jene Madrigale in den im sechzehnten Jahrhundert durch die Renaissance belebten dramatischen Aufführungen

das Chorlied bildeten, kann man in ihnen die erste musikalische Keimzelle der Oper erblicken.

Diese Chöre, auf die sich die Betheiligung der Musik an den Festschauspielen der italienischen Höfe beschränkte, waren jedoch mit der Handlung des Dramas weder verflochten, noch waren sie die lyrischen Ruhepunkte der Action. Entweder erschienen sie, wie heutzutage das Ballet in Italien, als „Intermezzi" zwischen den Akten, oder sie umschrieben — seltsam genug — das, was der Poet einer einzelnen Person in den Mund gelegt hatte. So konnte denn eine Venus, eine Diana, ein Amor auf der Bühne stehen und sich bewegen, während die Stanzen, die sie vorzutragen gehabt hätten, als Madrigal von einem fünfstimmigen Chor gesungen wurden, bald (wie es die Regel war) von Instrumenten unbegleitet, bald, wie wir aus einem von Kiesewetter beschriebenen, zur Hochzeitsfeier des Cosimo von Medici 1539 aufgeführten Intermezzo wissen, von einem volltönenden Orchester unterstützt. Das war so widerspruchsvoll und wunderlich, daß es zu denken gab und von selbst zum Sturz des alleinherrschenden vielstimmigen Gesanges führte. Es ließ sich ja auch eine Stimme allein singen — nicht immer nur die Oberstimme, sondern auch eine der Mittelstimmen — während die übrigen von Instrumenten gespielt wurden. Diese naheliegende Idee begegnete sich mit dem Eifer einiger gebildeter und kunstbegeisterter hochgestellter Männer, an deren Spitze ein liebenswürdiger Maecen, der Graf Giovanni Bardi de Vernio stand; der Idee: die Tragödie der Hellenen wiederherzustellen und zu diesem Zweck nach der musikalischen Recitation der Alten zu suchen, mit der die Madrigalchöre nichts gemein haben konnten. Vincenzo Galilei, des großen Naturforschers Vater, der in seinen „Gesprächen über alte und neue Musik" den Gedanken klar entwickelte, die Sänger und Componisten Caccini und Peri, der Dichter Rinuccini und Andere gehörten diesem Kreise an, dessen fürstlicher Führer selbst Poet und Musiker war, die Edelleute Strozzi und vor Allem Emilio del Cavaliere, dem man die Erfindung des eigentlichen Recitativs zuschrieb. Was in den Kreisen dieser gelehrten Enthusiasten verhandelt, geschrieben

und als erster Versuch des declamirenden Einzelgesangs componirt war (Galileis „Monodieen“, Caccinis Sonnette und Canzonen für Sologesang), bestand die Bühnenprobe mit Jacopo Peris „Dafne“, der seine „Euridice“ mit der „Euterpe“ Italiens, der Signora Archilei in der Hauptrolle folgte. Was Peri wollte, hat auch er in der Vorrede zu seiner „Euridice“ lichtvoll genug entwickelt: der Sprache den natürlichen äußeren und inneren Accent (den „Accent der Seele“, wie wir ihn später bezeichnet hören werden) ablauschen und diesen, ohne ihn bis zum wirklichen Gesang zu erheben, in Tönen, also rein recitativisch wiedergeben. Und der Erfolg gab ihm Recht. Die Neuheit des Unternehmens, der Eifer der Freunde, das Orchester und der Pomp der Ausstattung mochten das ihre thun: jedenfalls hatten die Bahnbrecher gewonnenes Spiel. Sie hatten den Stil der antiken Tragödie entdecken wollen und hatten die Oper gefunden. Die „nuova musica“, der „stilo rappresentativo“, wie die neue Schöpfung hieß, wurde die Basis des Musikdramas aller Völker — mit Recht aber hat man darauf hingewiesen, daß sich gleich zu Anfang in das junge Saatkorn der Zwiespalt nistete. Denn einige in Peri's Oper aufgenommene Einlagen des Giulio Caccini machen dem colorirten Gesang bereits Concessionen, die sich mit der Declamation des stilo rappresentativo nicht entfernt vertragen. So trübte denn das Doppelwesen der Oper schon ihre Quelle. Denn was ist sie, diese „opera in musica“, wie sie seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts heißt, dies „dramma per musica“, wie ihr erster Name lautete? Was ist die Oper? Nicht, wie es Bitter so mechanisch definiren möchte, „eine dramatische Handlung, deren Inhalt und Gang dem Zuhörer durch die Musik näher gerückt werden, verdeutlicht werden soll“. O nein! Sie ist Handlung, darum ist sie Bewegung und Fortschritt; sie ist Musik, darum ist sie Lyrik und Verweilung. Wie kann sie allen Bedingungen gerecht werden, der Stimme, die ihre eigenen Gesetze hat, der Declamation des Worts, der Action, ohne daß der eine oder andere Factor das Übergewicht erhält, wie kann sie der Schönheit und dem Charakteristischen zugleich dienen? Sie kann es: im Reiche des Ideals,

sie kann es, wenn jedes ihrer Motive, jede ihrer Handlungen, jedes ihrer Worte aus der Empfindung, der Lyrik hervorwächst, die einzig und allein die Schöpferin und Beherrscherin der Musik ist; sie kann es, wenn das Dramatische in ihr tönt und der Ton Bewegung wird, und solch wunderbare Vereinigungen kennt ihre Geschichte. Sie sind selten, aber sie sind nicht vereinzelt. In ihnen ist die Oper ganz, was sie ihrer Anlage nach sein muß: das dargestellte musikalische Drama. Aber es ist nicht zu verwundern, daß das gewöhnliche Treiben des Tages, das sich aller, auch der idealsten Güter bemächtigt, von dieser Harmonie nicht viel wissen will. Egoistisch drängen sich die Kräfte vor und unter der Tyrannei der mächtigsten verkümmern die übrigen.

Diese Erscheinung sollte sich bei der italienischen Oper bald genug zeigen. Die Arbeiten des Claudio Monteverde brachten ihr zum Recitativ die ersten Ansätze der Cantilene. Das Ballet wurde ungebührlich erweitert, decorative Reizmittel zum Übermaß verwandt, um die Schaulust der Großen zu befriedigen. Dazu wußten die Texte von wahrer Empfindung nicht viel. Alle Götter und Helden des Alterthums wurden aufgeboten, um ein Intriguen- und Liebesspiel einzuleiten, das zu guter letzt immer der Machtspruch eines deus ex machina löste. Sie waren nur Namen, diese Telemach, Dido, Alexander, Titus und Hannibal, bloße Puppen, die von Macht und Liebe sangen. Und selbst diese, das musikalischste aller Gefühle, verlor in dem Munde dieser Marionetten ihre Kraft, weil ihnen die Wahrheit fehlte und man nicht einmal daran dachte, sie für das zu nehmen, für was sie sich ausgaben. Die Versündigung an der Wahrheit aber rächt sich immer und ihr erlag darum auch der Zauber, mit dem die Liebe die Musik stets zu beschwören fähig ist. Der Geschmack der Fürsten wurde bald auch der des großen Publikums, das in den in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts überall errichteten großen Opernhäusern zusammenströmte, Jupiter in den Wolken donnern und blitzen, das Meer erregen und die ganze Erde in Flammen aufgehen sah. Sänger, Dichter und Componisten — Alles drängte jetzt zum

Theater, und der goldene Regen ergoß sich auf die Lieblinge der Menge in Strömen. Das Drama verschwand unter dem Spektakel der Ausstattung und die Musik stürzte mit in den allgemeinen Ruin. Zwar nahmen sich begabte Meister wie Alessandro Scarlatti, Leo und Durante der Oper an, setzten die zweitheilige Arienform mit dem Dacapo fest und hoben die Instrumentalbegleitung; aber seitdem die Italiener — nicht ihr Herz, sondern ihre Kehle entdeckt hatten, entfernten sie sich von der alten bittern Strenge, der bei den genannten Meistern eine edle, wohllautende Einfachheit folgte, immer mehr und gaben sich schrankenlos den Sirenen hin, deren Weisen nach Mephistopheles wohl um die Ohren krabbeln, aber nicht zu Herzen dringen. Der Maschinist dort, der Sänger hier — sie wurden die Duumvirn, die keinen Widerspruch kannten. Es half nichts, daß einige feiner geartete Dichternaturen, wie Metastasio und Apostolo Zeno, das Drama vereinfachten und die Götterprivilegien einschränkten — die Maschinisten wußten immer noch Gelegenheit zu finden, sich hervorzuthun, und der Herrschaft der Virtuosen arbeiteten sie doch nicht entgegen. Im Gegentheil: sie kamen ihnen zuvor wie alle andern. Sängerinnen vom Schlage der renitenten Cuzzoni, die Händel einst zur Strafe für ihre Widerspenstigkeit zum Fenster hinaushielt, der Faustina Hasse, die mit jener, ihrer Rivalin, in London auf offener Bühne einen Faustkampf aufführte, und intriguante, boshafte Castraten gängelten den Musiker; die Arie dominirte, Duette, nun gar Terzette, größere Ensembles und Chöre traten ganz zurück, die Handlung war nichts mehr, die Kunst der Kehle Alles, und so stand denn die Concertoper im vorigen Jahrhundert in schönster Blüthe: das Zerrbild des Dramas und fast auch das Zerrbild der Musik. Zwar die musikalische Frucht träufelte ganz und gar von Süßigkeit, aber daß jede Charakteristik in der phalanxgleich in jeder Oper aufmarschirenden Arienreihe verschwinden mußte, versteht sich von selbst. Nicht der Dichter (dieser dachte nicht daran), nicht das gesunde Gefühl (das suchte man in der Oper nicht), — der Virtuose mußte vom Componisten zufriedengestellt werden; war er es, dann waren es auch seine

Hörer, und hätte nicht die komische Oper, der auch in Frankreich und Deutschland die gleiche Rolle zufiel, in ihrer hurtigen Munterkeit, die allerdings einen übertriebenen, plapperhaften Ausdruck annahm, ihr bescheidenes Gewicht für Natur und Wahrheit in die Wagschale geworfen, so wäre Alles im sinnlichen Klangreiz, in Phrase und Trillerblendwerk untergegangen. Das war aus der Wiederbelebung der antiken Tragödie, aus dem dramma per musica in Italien geworden: die verlogene opera seria, die Concertoper.

Ganz anders und zwar auffallend verschieden entwickelte sich der Opernkeim in Frankreich. Auch dort hatte die Renaissance der geistlichen Musik einen Stoß gegeben, der sie lahm legte. Im Mittelalter eine mächtige Herrscherin, hockte sie im Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bescheiden im Winkel. Um so lebhafter regte sich ihr weltlicher Sprosse, der wie alles, was Musik hieß, von Italien herübergekommen war, dessen Ausbildung aber und Erziehung Frankreich ganz allein gehörte. Zwar hätte das Land der Ludwige im dreizehnten Jahrhundert um ein Haar eine echtbürtige eingeborene Oper erhalten: in den Schöpfungen des im Dienste des Grafen von Artois stehenden Troubadours Adam de la Hale, der in seinem „Spiel von Robin und Marion" eine dramatische Umbildung der Schäferliederspiele, der Pastourellen versuchte; aber diese und ähnliche Darstellungen, die in ihrer Heimath, der Picardie und Provence blieben, verkümmerten bald, und als das Dramma per musica von Florenz nach Paris wanderte, hatte der französische Bildnertrieb gleichsam einen ganz neuen Marmorblock zu behauen, aus dem er recht eigentlich, ohne mehr nach dem Ort seiner Herkunft, nach Italien zu schielen, ein Werk französischer Hände, französischen Geistes formte. Balletartige Pantomimen (also keine bloßen Tänze, sondern getanzte Handlungen) tauchten schon in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts in Paris auf. Nun zog (im Jahre 1645) eine florentinische Operngesellschaft, von Mazarin berufen, in die Hauptstadt ein, deren außerordentliche Erfolge den Ehrgeiz der Franzosen anstachelten. Robert Cambert trat in die Fußtapfen des stilo rappresentativo und bald bedurfte man

der Italiener nicht mehr. Mit einer Einschränkung freilich: denn wie der Keim der französischen Nationaloper aus Italien herübergeholt war, so war auch der Mann, der ihn zu ernsthafter Entwicklung bringen und somit der eigentliche Schöpfer des Musikdramas werden sollte, ein Florentiner: Giovanni Battista Lulli oder Jean Baptiste de Lully. Was er dem Volke, das ihn so gastlich aufnahm, mit der Oper bescheerte, liegt darin schon angedeutet. Die Italiener, auch die Meister vom stilo rappresentativo sangen und werden allezeit singen — Frankreich mußte spielen. Dort überwog der Ton Wort und Handlung — hier galten Declamation und Action, dem Nationalcharakter der Franzosen entsprechend, mehr als aller Gesang. Und hätte die große Tragödie, die in Paris erblühte (Corneille) und der in der Komödie (Molière) die ironische Richterin erwuchs, die ihrem hohen theatralischen Kothurngang mit der Wahrheit des Lebens und ihrer sarkastischen Übertreibung unter die Augen trat — hätte sie auf die junge Kunst ohne Einfluß bleiben sollen? Unmöglich. In Frankreich agirt Alles, die Oper also mußte es auch thun.

Das fühlte und erkannte der kluge Lully. Leise horchend und tastend belauschte er die Wünsche des Hofes und des Publikums, errang die Gunst der Herzogin von Montpensier und, nachdem er diese tödtlich beleidigt, die wichtigere des Königs, hob den Dichter und Impresario Pierre Perrin, der sich ein Privileg für die ausschließliche Aufführung theatralischer Singspiele, »qu'on nomme opéra« in ganz Frankreich erwirkt hatte, aus dem Sattel, indem er ihm sein Vorrecht abkaufte, und machte sich endlich sogar zum absoluten Beherrscher des gesammten französischen Opernwesens und zwar dadurch, daß er sich einen königlichen Befehl verschaffte, kraft dessen kein Theater außer dem seinen mehr als zwei Sänger und sechs Streichinstrumente halten durfte: was natürlich auf die völlige Vernichtung aller übrigen Theatermusik hinauslief. Daß diese Maßregel auch Molières, seines Freundes, Hofschauspiele traf, war dem schnöden Lully ganz einerlei. Er hatte erreicht, was er wollte, und vergalt dem König und dem Lande nun allerdings

trefflich, was sie an ihm gethan. Denn dieser rührige und pfiffige Italiener, der in Paris als Küchenjunge damit begonnen, dem Gesinde die Weisen seiner liederreichen Heimath zu singen, gab den Franzosen ihre Nationaloper. Musikalisch schwach, declamirte er den Text in einem Mittelding zwischen Gesang und Recitativ, im Takt auffällig oft wechselnd, psalmodirend, streng auf den Dienst des Wortes bedacht; den Chor, der in Italien immer mehr zu bloßer Staffage wurde und endlich ganz zurücktrat, verflocht er wie das Ballet nach Möglichkeit mit der Handlung, und da er statt singender und tanzender Knaben zum ersten Male Choristinnen und Ballerinen auf die Bühne brachte, verdiente er sich den heißesten Dank aller Habitués; klug kam er auch dem bei seinen eigenen Hervorbringungen fastenden Formensinn durch die Einfügung französischer chansons, einfacher Volksweisen in die Oper entgegen. Dazu bereicherte er das Orchester durch die Benutzung der Instrumente nach ihrer charakteristischen Eigenart (neben dem Streichquartett, den Flöten und Oboen fällt den Trompeten und Pauken ein stärkerer Antheil zu), gestaltete die Ouverture im Gegensatz zur italienischen aus einem langsamen Satz, einem Allegro und der Wiederholung des ersten Theils, sorgte für eine glänzende Ausstattung und war vor allen Dingen ein ausgezeichneter Regisseur. Nichts entging seiner Aufmerksamkeit, die Costüme überwachte er wie den Gesang und die Mimik seiner Künstler, und da er schließlich auch die besten Geister jener Zeit für die Dichtung seiner Texte zu gewinnen wußte (Thomas Corneille, Quinault) und von ihnen unbedingte Ergebenheit verlangte, bis das Gedicht in jeder Zeile dem musikalisch-dramatischen Zwecke genug that, so sehen wir zu unserer Überraschung in Frankreich und bereits im siebzehnten Jahrhundert ein seltsames Vorspiel des „Gesammtkunstwerks", wie es Gluck, wie es Webern vorschwebte, wie es Richard Wagner theoretisch und praktisch entwickelt hat. Freilich, stellt man ein Werk Lully's in Gedanken neben eine Scene Glucks oder gar der deutschen Meister unseres Jahrhunderts — wie klein erscheint dann Alles dort, wie gebunden! Es ist das Stammeln eines Kindes, kurzathmig, hülflos. Von

einem selbstständig entwickelten Orchester, vom Ensemble, geschweige denn von Polyphonie, ist mit wenigen ganz winzigen Ausnahmen keine Rede, und für das Gefühl der heute Lebenden müßte es eine Marter sein, eine Oper Lullys anzuhören. Aber er war auch der Erste, der ein Musikdrama, das diesen Namen bereits verdiente, zu schaffen unternahm, und war sein ganzes Thun auch nur ein erster Versuch, so wuchs dieser doch über die italienischen Anfänge in der Richtung des Dramatischen schon ganz erheblich hinaus.

Was Lully begonnen hatte, führte Rameau fort: begünstigt durch die Arbeit seines Vorgängers, von dem ihn etwa fünfzig Jahre trennten, aber zugleich musikalisch begabter und geschulter. Unter seinen Händen erweiterte sich die Form und fester schloß sich das Scenengefüge zusammen. Reminiscenzen an den kirchlichen Stil sind zwar bei ihm nicht selten, aber mitten in seine schweren Psalmodien schlägt plötzlich ein Satz von erstaunlich einfacher Größe und theatralischer Kraft wie der Schwur des Teucer und Antenor aus dem „Dardanus", in dem sich zu dem Unisono der beiden Männerstimmen der Chor fest und wuchtig gesellt. Was Lully nicht verstand und Gluck jedenfalls nicht pflegte, vermochte er: er schrieb polyphon, und zu Allem hat er sich noch Verdienste um die Theorie der Musik durch die Begründung des Harmoniesystems und der sogenannten „gleichschwebenden Temperatur" erworben, Verdienste, die, wenn sie auch mit einer dramaturgischen Betrachtung der Oper keine nähere Verbindung haben, erwähnt sein mögen, weil sie der gesammten Musikentwicklung zu Gute kamen. Rousseau meinte, Rameau habe „das lyrische Theater über die gemeinen Bretter" erhoben, und der Lobspruch dieses Großen wird ihn die Anfeindungen Anderer haben verschmerzen lassen. Auf diesem Wege ging es nun weiter: Mondouville, Dauvergne und Andere folgten. Daneben sangen sich auch die Italiener wieder in Ohr und Herz, und neben der tragischen Oper der Franzosen erstand die komische, von einem Meister wie der Belgier André Erneste Modeste Grétry rasch entwickelt und zur Popularität geführt. Man sollte sie nicht gering achten. Wenn in der Concertoper der Italiener

die Natur erstarb, so drohte auch in dem musikalischen Drama der Franzosen das kaum entfachte Leben wieder zu verglimmen; die Virtuosen dort, der Pomp der Ausstattung hier — sie waren es, die sich erdrückend vordrängten. Und zudem: mußte die wahre Empfindung sich vor diesen frostigen Allegorien, diesen ewigen Maschinengöttern, diesen unvermeidlichen griechischen und römischen Halbgöttern und Helden nicht flüchten? Unmusikalische Dinge, politische und diplomatische Kabalen wurden in Musik gesetzt, und „des falschen Anstands prunkende Geberden", die wahnsinnigen Moden, Schönpflästerchen, Puder und Galanteriedegen herrschten im Olymp wie auf dem Capitol. Da ist es nicht genug zu schätzen, daß in der komischen Oper ein gesundes natürliches Gefühl zu Worte kam, das zur Verwicklung der Handlung gehörige, uncomponirbare Dinge mit richtigster Einsicht dem Dialog überließ, das Sangbare aber einfach und gefällig in Tönen wiedergab. Libretto wie Musik hätten die günstigste Gegenwirkung auf die Hohlheit der tragischen Oper ausüben können, und es ist nur zu bedauern, daß sich die Meister der ernsten und komischen Oper in Frankreich so scharf schieden. Thaten sie es in Ausnahmefällen nicht, dann bewahrten sie sich auch im Tragischen ungleich leichter vor der geschraubten Unnatur des falschen Pathos. Die behende, aber gewöhnliche Natürlichkeit der Gretry'schen Tonsprache ist gewiß nicht die Krone der Kunst — aber wenn der idealer gerichtete Künstler sie belauscht, so kann sich für ihn daraus der vollendete Stil entwickeln, der groß und wahr zugleich ist. Das Studium der Natur, in welcher Gestalt immer, hat einem Künstler noch niemals geschadet, und unsere neuere Theatergeschichte giebt uns zur Belehrung einige Beispiele: an schlechten Tragöden ist kein Mangel, die wenigen aber, die wahrhaft auserwählt sind, haben (in Frankreich wie in Deutschland) ihren Weg durch den Salon und das bürgerliche Zimmer der Lustspiele genommen. Regte sich in ihnen die tragische Ader so mächtig, daß sie nicht zu beruhigen war, dann wuchsen sie über diese kleine Sphäre hinaus, aber sie hatten ihre Schule nicht ohne Nutzen durchgemacht und blieben, zunächst einmal angewiesen,

nur natürlich zu sein, vor dem unwahren Geleier, das aller Wahrheit baar ist, für immer behütet. Und dabei gedenke ich keineswegs der falschen Berühmtheiten, die die Natur in der Tragödie darin zu finden glauben, daß sie platt und ordinär werden und sich bewegen, sondern der Allerberufensten (wie Sonnenthal), die nach langer Wanderung zu den höchsten tragischen Aufgaben vorgedrungen und Verkünder jener erhabenen künstlerischen Lebenswahrheit geworden sind, die das kleine Werktagstreiben tief unter sich läßt. Es ist Natur, aber stilisirte, geläuterte, von Zufälligkeiten befreite, zum Gesetz erhobene Natur. Daß solch' ein Weg auch der Oper zum wunderbarsten Segen ausschlagen kann, ist uns ohnedies bewiesen: durch die deutsche Oper. Denn gerade das, was uns jetzt das Höchste bedeutet, hat seinen Ausgang weder von der italienischen opera seria noch von dem französischen Musikdrama genommen, sondern es ist aus jenem bescheidenen deutschen Singspiel erwachsen, das neben seinen glänzenden Schwestern lange Zeit nur ein Aschenbrödeldasein auf zweiten und dritten Bühnen, statt in den prunkvollen Häusern der Könige fristete. Und damit zeigt sich uns die dritte Form, die die Oper bei den civilisirten Nationen annahm und die für Deutschland und wohl auch für die Welt die bedeutendste und fruchtreichste geworden ist.

Die ersten Gestaltungen einer deutschen Oper konnten ihre geistliche Abstammung weit schwerer als die verwandten Erscheinungen in Italien und Frankreich verleugnen, wunderlich aber mischten sich auch mit ihnen die jungen Triebe der Renaissance und die künstlichen Versuche der gelehrten Poeten, die nach italienischem Muster nichts Geringeres als eine Wiederbelebung der antiken Tragödie erhofften. Das nachweisbar älteste, 1644 in Nürnberg gedruckte Singspiel, das „geistlich Waldgedicht, genannt Seelewig", das aus der fruchtbringenden Gesellschaft hervorging, war von Johann Gottlieb Stade für acht Sänger, drei Geigen, drei Flöten, drei Schalmeien, ein „grobes Horn" und eine „Theorba" (die „den Grund dieser Musik durch und durchführet") auf „italienische Art" componirt und mit einer kleinen elftaktigen „Symphonia",

die „An- und Gleichstimmung“ genannt wurde, „hinter dem Fürhang“ eröffnet worden. Es ist voll von Moral und behandelt den Kampf des bösen Feindes, der seine Verlockungen in allen Gestalten, als Reichthum, Ehre, Sinnlichkeit spielen läßt, wider die ewige Seele (Seelewig), und immerhin ist in ihm bei aller Plumpheit seiner Dichtung und Composition ein schwacher Versuch zu charakteristischer Darstellung der Personen durch die Musik zu spüren. Aber es blieb vereinzelt wie die Opernaufführungen an den Höfen, die die neueste Ergötzung, die Italien der Welt bescheert, kennen zu lernen brannten. Zu der Rinuccini'schen „Daphne“, die Jacopo Peri componirt, schrieb zwar kein Geringerer als der Vorläufer Johann Sebastian Bachs, Heinrich Schütz, für den sächsischen Hof eine neue Musik, aber er und sein Genosse, der „weitberühmte Musikus“ Melchior Franck, der für einen Actus oratorius, eine Art aufführbaren Oratoriums, das am 14. Juni 1630 am Hof zu Coburg dargestellt wurde, die Musik der deutschen „Interscenien“ componirte (weltliche Einlagen, die zwischen den zierlichen lateinischen „religiösen orationes“ die Zuhörer erlustigen sollten), wandten sich doch bald dem geistlichen Genre und damit dem Oratorium, das sich immer schärfer von der Oper schied, gänzlich zu und überließen die weltliche Muse den Dilettanten, die ihr im Jahre 1678 in Hamburg die erste stehende Bühne unter dem Schutz des Raths und dem Segen der Geistlichkeit errichteten. „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch“ war das erste Singspiel, womit das neue Theater eröffnet wurde. Ein seltsames Unternehmen! Zwei Ärzte, Förtsch (Fortius) und Francke waren seine Gründer, Leiter, Textdichter und Componisten. Und ihre Werke? So viel sich errathen läßt (denn erhalten ist von ihnen nichts), ein Gemisch von Recitativen oder psalmodirenden Gesängen und Liedern. Sollten sich die Volksweisen vom Tanzboden, vom Markt, aus der Werkstatt und der Spinnstube hierher gewandt haben, um zu „künstlerischen Ehren“ zu gelangen, und wäre in diesen Singspielen eine Entwicklung und Veredlung der Keime zu erblicken, die sich in den Fastnachtsspielen Ayrers und Anderer zeigen?

Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, und so wären jene mit wenigen Ausnahmen so rohen und salzlosen Belustigungen, von denen unser Volk fast ein ganzes Jahrhundert gezehrt, die ersten niedrigen Ansätze zu einem Drama, die der dreißigjährige Krieg für immer zu Boden stampfte, doch zu etwas gut gewesen. Sie hätten aus dem allgemeinen Brande ein schwaches Fünkchen gerettet, das, wie wir mit Erstaunen sehen werden, dereinst zum prometheischen Feuer werden sollte, an dem sich das herrlichste Leben eines unserer theuersten Besitzthümer, unseres nationalen Musikdramas entzündete.

Zunächst aber war es noch nicht so weit. Die deutsche Liedoper, das Singspiel genoß, von Dilettanten gehandhabt, bei den Musikern von Beruf keinen rechten Credit, und der Nachahmungstrieb und der kosmopolitische Sinn der Deutschen verlangte brünstig nach den Gütern der Fremden. Kusser, der seit 1693 die Hamburger Oper leitete, führte Lully, mit dem er das ungewöhnlichste Dirigenten- und Regietalent gemein gehabt haben muß, und damit die französische Musik in der Elbstadt ein. Auch die Italiener drangen unwiderstehlich vor. Händel, der im Beginn des achtzehnten Jahrhunderts einige Jahre in Hamburg lebte, schwamm ganz in ihrem Fahrwasser, und die deutschgesinnten Meister, die dort bald in dulci jubilo, bald in Zank und Hader mit ihm lebten und wirkten, Mattheson, Telemann und Andere, waren schöpferisch nicht begabt genug, um das Panier einer „deutschen Musik" siegreich zu erheben. Aber vergessen sollte man ihnen und ihrem Führer und Freunde Reinhard Keiser nicht, was sie um des deutschen Namens willen versuchten. Nicht nur die deutsche Sprache war es, die sie auf der Bühne erhalten wollten, auch einen deutschen Kunstgenius predigte Keiser, der gegen „die protzigen Italiener und prahlerischen Franzosen" so ingrimmig zu Felde zog. Und worin sollte er bestehen? Die Bewegungen der Seele wollen der Natur abgelauscht sein, um Herz zu Herzen zu zwingen, und „dazu gehöret etwas mehr als Kunst". Dem Himmel, der Inspiration von oben weist er das Geheimniß der künstlerischen Wirkung zu, nicht einer leicht erlernbaren Technik, und wessen Seele nicht bereitet ist, die verwandten Regun-

gen bei anderen zu erkennen und wiederzugeben, der müht sich mit all seinem musikalischen Wissen vergebens; von Herzen muß es gehen, was zu Herzen dringen soll, und der Genius vermag mehr als alle Regeln des Contrapunkts — das ist der Kern der wunderlichen Vorrede, die er seiner Ariensammlung, die im Jahre 1706 in Hamburg erschien, voranschickte. Es ist eine Mißachtung der Form, die viel zu frühe kommt, weil diese noch nicht ausgebildet genug war, um zur leeren Spielerei zu werden. Das leichtsinnige Genie ist es, das vorschnell der Schule den Rücken kehrt. Und doch — wie verwandt, wie deutsch muthen Keisers Worte an! Sind sie nicht auch das Evangelium der wahrhaft Großen, die, wenn sie zwischen der glatten, tadellosen Form und einem übermächtigen Inhalt zu wählen hatten, jene gering achteten und einem Wort der Königin im Hamlet „Mehr Inhalt, weniger Kunst" nachgaben, um damit die Welt zu erschüttern? Wir werden diesem Ausspruch noch öfter begegnen, wenn wir Webers und Wagners Stellung zur Form zu betrachten haben, und es wird sich zeigen, daß das wahre Genie, anstatt eine überkommene Hülse zu füllen, den Inhalt selbst zum Schöpfer einer neuen Form macht. Aber nur der Meister ist es, der die Form zerbrechen kann — und dieser Meister war Keiser nicht. Er hätte die Form verachten dürfen — aber er mußte sie zuvor beherrschen können. Das aber vermochte er nicht, und auch sein schöpferischer Instinkt war nicht stark genug, um ihn zu so kühnen Worten zu berechtigen. Trotzdem vergesse man nicht, daß er in einer Zeit lebte, wo sich aus dem Chaos italienischer, französischer und deutscher Elemente die Oper erst zu bilden begann, und hätte er auch nichts weiter gethan als seine Zeitgenossen vor der sklavischen Anlehnung an die fremden Muster gewarnt und auf die starken Wurzeln ihrer Kraft hingewiesen — schon dafür verdiente er Anerkennung und Dank, wenn selbst die Pflege der deutschen Liedform in seinen Opern nichts bedeutete. Aber auch sie ist ihm als ein Verdienst anzurechnen, und es ist gar nicht genug zu beklagen, daß seine Versuche, eine komische Localoper für Hamburg zu schaffen, durch den weisen Rath vereitelt wurden, der den „Hamburger Jahr-

markt" zwar gnädig hatte passiren lassen, die im selben Jahre (1725) aufgeführte „Hamburger Schlachtzeit" aber im Interesse eines mißverstandenen Decorums verbot. Leiter der Oper war Keiser damals schon nicht mehr. Er hatte nicht zu wirthschaften verstanden, war bankerott geworden, wieder zu Gnaden angenommen, einige Jahre auf Reisen, Ende der zwanziger Jahre zurückgekehrt und 1739 gestorben. Bald nach ihm starb auch die Hamburger Oper, die dem Welschthum seit seinem Rücktritt mit Haut und Haaren verfallen war. Anfangs sang man deutsch und italienisch durch einander, dann nur noch italienisch, und die italianissimi Hasse und Graun pflanzten ihre Fahnen wie in ganz Deutschland so auch in Hamburg auf.

Dennoch war die gute Saat nicht ganz verloren. In Mannheim, in Wien, in Leipzig wurde der deutschen Oper eine Stätte bereitet — wenn auch immer nur auf kurze Zeit, da das größere Ansehen nun einmal den Fremden gehörte und die vornehmsten Talente sich in den Dienst dieser begaben. Oft bestand die Auflehnung gegen die Italiener und Franzosen nur in der Pflege der deutschen Sprache, während der Stil der Opern der herkömmliche italienische blieb — daneben aber wußte sich die eigentlich deutsche Liedoper, das Singspiel in der Gunst des Volkes mehr und mehr zu befestigen. Sie war das Verlangen der Mehrheit, während die opera seria und die Franzosenoper der privilegirte Genuß der Höfe und der Vornehmen blieb. Aber je mehr sich die Lieder in der Handlung der Liederspiele zu verlieren begannen: in den Singspielen Adam Hillers, zu denen Felix Weiße den Lustspieltext schrieb, in den Liederspielen Reichardts, denen kein Geringerer als Goethe seine musikalischen Dichtungen anvertraute (Jery und Bätely, Erwin und Elmire), in den Feerien Kauers (das Donauweibchen) und Wenzel Müllers (die Teufelsmühle am Wiener Berge), je mehr sie sich also von der dramatischen Aufgabe zu entfernen schienen — desto näher rückten sie doch auf diesem anscheinend so weiten Umwege dem Ziel, der Verschmelzung des Musikalischen und Dramatischen zu einem einheitlichen Ganzen. Denn dies war der Entwicklungsgang: in den ersten deutschen Opernversuchen stand zwi-

schen den Liedern ein psalmodirendes Recitativ, das in den Hamburger Opern gelegentlich schon durch einen gesprochenen Dialog ersetzt wurde; in den eigentlichen Liederspielen aber, die an die rohe Urform der Fastnachtsspiele anknüpfen mochten, überwog der Dialog von vornherein. Es waren Dramen oft sentimentalen, meistens aber heiteren und phantastischen Inhalts mit eingestreuten Gesängen. Allmählich schlossen sich nun diese Liedopern dergestalt zusammen, daß der Dialog nicht mehr den Hauptbestand, obgleich unter Umständen immer noch einen sehr breiten bildete, und während ihm Alles zufiel, was für die dramatische Exposition und Entwicklung unentbehrlich, aber nicht eigentlich componirbar war oder schien, blieb den Gesängen, also den Liedern, den Arien, den Ensembles und Chören der eigentlich musikalische Bestand, der lyrische, von der Empfindung bewegte Inhalt der Oper. Denn daß das Singspiel bei dem simplen Liedsatz nicht stehen bleiben konnte, verstand sich bei der rapiden Entwicklung der dramatischen Musik und bei den Einflüssen, die die Franzosen, vor Allem aber die Italiener ausübten, von selbst. Je mehr es aus den Händen der halbdilettantischen Musiker in die der classisch geschulten Künstler kam, bereicherte sich auch sein musikalischer Inhalt und Formenschatz. Bei dem Einen überwog das italienische Moment (Peter von Winters „Unterbrochenes Opferfest“), bei dem Andern die volksthümliche sentimentale Weise (Weigls „Schweizerfamilie“); zumeist aber war es die komische Oper, die dem Empfinden des Volkes mit den gesteigerten künstlerischen Mitteln den unmittelbarsten und zündendsten Ausdruck verlieh, und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“ darf als ein Muster für viele gelten. Und so hätten wir denn die deutliche Wahrnehmung zu machen, daß sich aus den harmlosesten, plattesten und burleskesten Anfängen unser deutsches ideales Musikdrama entwickelte. Denn diese Form des Singspiels (das bald in Frankreich einen ähnlichen Proceß durchmachte, wofür Cherubinis „Wasserträger“ und Méhuls „Joseph“ die Zeugen sind) ist es, aus welcher Mozarts „Entführung aus dem Serail“ hervorging. Ohne sie hätten wir die „Zauberflöte“ (wohl auch den „Don Juan“), ohne sie den „Fidelio“, den

„Freischütz“, den „Oberon“ und die Opern Marschners nicht. Als man nun aber den Dialog als eine Störung empfand, war die weitere Folge nicht die, daß man wie in der opera seria oder der altfranzösischen Oper nunmehr Alles, was vorher gesprochen war, wieder in das Recitativ verlegte, einerlei ob es musikalisch war oder nicht, sondern daß man nach Stoffen und Textdichtungen suchte, deren Inhalt dem Gefühl, der Lyrik rein entsprang, so daß sich kein Rest fand, der in Tönen nicht hätte ausgedrückt werden können. Damit vollendete sich denn eine herrliche Bahn. Musik und Drama verschwisterten sich eng: das Drama wurde lyrisch bewegte, tönende Handlung.

Ehe sich aber diese Entwicklung in Deutschland aus den Anfängen des Singspiels vollzog, versuchte ein kühner Geist das Bündniß auf anderem Wege zu Stande zu bringen. Das deutsche Singspiel ließ er unbeachtet. Er nahm von der italienischen Concertoper seinen Ausgang und dachte sie nach dramatischen Gesetzen reformiren zu können. Als er damit nicht zum Ziele gelangte, wandte er sich nach Frankreich und verpflanzte das junge Reis auf den dünnen Stamm des französischen lyrischen Dramas. Dort schoß es herrlich auf, ohne sein deutsches Mark zu verleugnen. So vereinigte der seltene Mann gleichsam die Kräfte dreier Nationen in sich, wie zum Zeichen, daß die Kunst keine Ländergrenzen anerkennt. Es war Christoph von Gluck, oder wie man ihn zu nennen gewohnt ist: Christoph Willibald Ritter von Gluck.

Er ist zu Weidenwang bei Neumarkt in der Oberpfalz am 2. Juli 1714 geboren, eines Försters Kind. In kleinen Landschulen fand er den ersten dürftigen Unterricht, vom 12. bis zum 18. Jahre war er Zögling des Jesuitengymnasiums zu Kommotau, im Jahre 1732 begab er sich nach Prag. Hier ward er — ein Musiker? nein! denn ihm fehlte jede gründliche Ausbildung; aber ein Musikant, der auf den Dörfern umherzog, mit der Geige sein Brod verdiente und im Gesang und Violoncellspiel unterrichtete, wahrscheinlich gerade so gut oder so schlecht wie der Durchschnitt unserer dem Conservatorium kaum entlaufenen, für eine Dirigentenstellung oder den Concertsaal verdorbenen Musiklehrer und -Lehrerinnen.

Fürst Lobkowitz, seines Vaters Gutsherr, interessirte sich für den begabten jungen Mann und lud ihn nach Wien, wo das Glück einen lombardischen Nobile, den Fürsten Melzi auf ihn aufmerksam machte. Durch die Güte dieses neuen Protectors kam er nach Mailand in die Lehre des Kapellmeisters Giovanni Battista Sammartini. Was er bei diesem eigentlich gelernt, ist nicht recht klar. Zwar: den Generalbaß und Contrapunkt natürlich, wird ein Jeder einwenden — aber Gluck kann nicht viel dabei gewonnen haben, denn weder in seinen Opern noch in seiner (einzigen) Kirchencomposition, einem »De profundis« für gemischten Chor, Orchester und Orgel, zeigt er sich der polyphonen Schreibart mächtig, und wenn Händel nach seiner derben Art geäußert haben soll, sein Koch verstände vom Contrapunkt mehr als Gluck, dann hätte er nicht ganz Unrecht gehabt. Denn das wird doch Niemand glauben, daß Gluck eine Kunst, deren er Meister gewesen, bei Seite gelehnt oder verächtlich verworfen habe, als unnützen Ballast gleichsam und eine Störung seiner Kreise. Wozu auch? Die Kunst der Fuge hat noch jedem Musiker, er wende sich der weltlichen oder geistlichen Richtung zu, das verliehen, was Wagners Lehrer Weinlig seinem Schüler verschaffen wollte: Selbstständigkeit, und daß ihre Beherrschung einem dramatischen Componisten hätte schaden können, wie Marx uns glauben machen will — wer möchte das annehmen? Die Fähigkeit zum polyphonen Satz hat noch jedem Meister die Rüstkammer bereichert und ohne sie hätten wir weder die Ouvertüre zur „Zauberflöte", den Satz der geharnischten Männer mit dem cantus firmus, noch das erste Finale des „Fidelio", noch die ganzen „Meistersinger". Was hätte aber Sammartini, der ein angesehener Lehrer war und ein halbes Hundert Messen geschrieben, mit seinem Schüler durch volle vier Jahre anders getrieben? Läßt Gluck uns trotzdem die Früchte seiner contrapunktischen Ausbildung nicht sehen — was bleibt dann anders übrig als anzunehmen, er habe keine der Rede werthe Ernte unter Dach gebracht. Nicht Mißachtung dieser Mittel, nein, sein Unvermögen trieb ihn dazu sie unangewandt zu lassen.

Zunächst aber: was that er und was hatte er seinem Mentor

zu verdanken? Die Kenntniß der italienischen Operncomposition ohne Zweifel, denn bald sehen wir den jungen Maestro sich mit vollen Segeln der bequemen, wohligen Strömung überlassen, die wenig ernsthaft zu nehmende Kunstgebilde, aber desto mehr Gold mit sich führte. Er ging dem einträglichen Gewerbe nach. 1741 brachte er in Mailand seine erste auf Bestellung geschriebene Oper „Artaxerxes" zur Aufführung, mit Beifall, und rasch folgten ihr, im Zeitraum von fünf Jahren, sieben gleichartige Geschwister, zum Theil mit den alten wohlbekannten Namen, die sich durch die ganze Geschichte der italienischen Oper schleppen: ein „Demophon", eine „Phaedra", ein „König Porus". Nun wurde man, vermuthlich durch die Empfehlungen der Fürsten Lobkowitz und Melzi, auch in London auf den talentvollen jungen Deutschen aufmerksam und übertrug ihm die Composition einer Festoper zu Ehren des Herzogs von Cumberland. Es war der Sturz der Giganten (La caduta dei Giganti), der am 7. Januar 1746 unter Glucks Leitung über die Bühne des Haymarket-Theaters ging, und von dem Charles Burney, der berühmte Musikschriftsteller, des Meisters Zeitgenosse, zu melden weiß, daß die Tänze darin besser gefallen hätten als die Arien. Liegt darin der erste Keim des späteren Gluck, des Bekämpfers der traditionellen italienischen Arienform, desselben, der das Ballet zu dramatischer Bedeutung zu erheben versuchte, indem er es, statt es als bloßes Intermezzo zu behandeln, sinnvoll aus der Handlung hervorwachsen ließ?

In London machte er die Bekanntschaft Händels, der auf der Höhe seines Ruhmes stand, in Paris traf er mit Rameau zusammen: jener, mit dem reifsten contrapunktischen Können ausgerüstet, lag ganz in den Banden des italienischen Formalismus, dieser, polyphonisch gleichfalls besser versehen als Gluck, verfolgte die Fährte der französischen Declamation und Dramatik, von der Händel Nichts und Gluck damals noch Nichts verstand. Was konnten sie ihm also nützen? Rameau's Weise mochte neue Gedanken in ihm wecken, die viel, viel später in Glucks Worten und Werken den schärfsten Ausdruck fanden, Händel mochte ihm einige praktische Rathschläge geben

— im Grunde konnten ihn Beide nur beschämen, Händel, weil seine Kunst, Rameau, weil sein Ideal von der Oper oder dem „Musikdrama" hoch über dem Glucks stand. Auch kann von einem unmittelbaren Einfluß, den sie auf den jüngeren Genossen geübt, gewiß keine Rede sein. Wir sehen ihn nach kurzem Aufenthalt in Hamburg und Dresden, in Wien, dem musikalischen Wien, festen Fuß fassen, bald nach Kopenhagen, bald und immer wieder nach Italien berufen, um hier oder dort seine neubestellten Werke zu dirigiren, und endlich sitzt er, nebenbei glücklich verheirathet, so behaglich in dem warmen Nest aller ruhmgekrönten Maestri, daß man nicht entfernt daran denkt, er könne damit umgehen, es gegen eine ungewisse, dornenvolle, von Neid und Haß bedrohte Pilgerschaft zum Ideal einzutauschen. Denn eine augenblickliche Hinwendung zur französischen Operette im Stil seines neuerdings wieder mit allerliebstem Erfolg auf die deutsche Bühne gebrachten „Betrogenen Kadi" (1761) bedeutet nicht mehr als einen in guter Laune unternommenen Versuch.

Diese Laufbahn war also die übliche aller Musiker, für die kein Erfolg denkbar war, wenn sie nicht aus der italienischen Quelle schöpften. Vollends der Componist, der für das Theater schrieb, mußte für Venedig, Rom oder Neapel eine Oper geliefert haben, wenn er bei seinen Landsleuten zu Ansehn gelangen wollte. Natürlich war eine Reform auch nicht möglich, wenn der Neuerer nicht zuvor die Wege der Alten gewandelt und die Ueberzeugung gewonnen hatte, daß wenigstens er sich in den ausgetretenen Gleisen nicht mit Erfolg weiterbewegen konnte. Zu alledem vollzog sich die Abweichung von der überkommenen Schablone bei Gluck sehr allmählich, und auch das ist ganz begreiflich. Luthers Thesen, die die Welt erschütterten und die Kirche spalteten, machen uns heutzutage den Eindruck kleiner, nebensächlicher Bedenken, deren Inhalt (die Unterscheidung der Buße des Herzens von dem kirchlichen System der Leistungen und Garantieen, das im Ablaßwesen seine monströsesten Gestalten angenommen hatte) das Wesen der katholischen Kirche nicht traf, und er selbst war über ihren Erfolg nicht wenig überrascht. So dachte auch Gluck zuvörderst nicht daran den italieni-

schen Boden ganz zu verlassen, und erst, als die neue Straße gebahnt war, trieb es ihn gebieterisch sie zu vollenden. Er ist also nicht der erste Reformator, der die ersten entscheidenden Streiche gegen das Herkommen führte, ohne sich klar bewußt zu sein, wie tief er mit ihm im Kampfe lag. Wohl aber giebt es Keinen, der zu der Einsicht des Zwiespalts so spät wie er geführt wurde und der dennoch mit solcher Sicherheit und Kraft auf dem mühsam eroberten Grunde seinen stolzen Neubau errichtete. Denn man thäte Unrecht, die Reformation Gluck's schon von seiner Übersiedelung nach Wien im Jahre 1748 zu datiren. Was er bis zum „Orpheus" schrieb, war doch nur ein leichtes Geplänkel mit der italienischen Muse: die »Semiramide riconosciuta«, der »Telemacco«, Opern, in denen sich flüchtig ein dramatischer Ernst zu regen begann, von denen die tändelnden Maestri aus dem Lande des Wohllauts keine Ahnung hatten. Aber es blieb bei kleinen Ansätzen, die sich in neueren Schöpfungen und dem Behagen neuer Erfolge in Rom und Bologna rasch wieder verloren. Erst die Werdestunde des „Orpheus" bedeutete eine ernstliche Neuerung. Gluck aber war damals ein fast funfzigjähriger Mann.

Was den Meister bewog in so später Stunde noch umzukehren und gegen den Strom zu schwimmen? Man wird niemals fehl gehen, wenn man die Motive einer künstlerischen Reformation immer mehr in der Eigenart des Talents oder Genies als in dem Verstand und dem Charakter des Künstlers sucht. Auch von Richard Wagner's Persönlichkeit ist seine Theorie unzertrennlich und einige seiner Sätze, die uns in ihrer Allgemeinheit bedenklich und widrig stimmen, werden sofort verständlich, wenn man in ihnen nur generalisirte persönliche Erfahrungen und Wahrnehmungen erblickt. Auch Gluck hatte Grund und sogar doppelten, sich unter den italiani und italianissimi nicht allzu wohl zu fühlen, denn seine Triumphe wichen trotz aller äußeren Ehren von denen des musikalischen Mittelguts nicht ab und oftmals blieben sie ihnen weit unterlegen. „Der Lieder süßen Mund" hatte ihm Apoll nicht geschenkt, die Melodie floß ihm schwer und spröde und von dem heißen Blut der Italiener

besaß er in seinen Adern keinen Tropfen. Die verliebte Sinnlichkeit ist von dem Reiz der Melodik aber unzertrennlich — und Gluck war und blieb im Grunde eine kühle Natur; wenn ihm dennoch im Zaubergarten der Armida einige der holdesten Tonblüthen sproßten, dann begrüßt man sie als köstliche Ausnahmen und sagt sich nebenbei doch, daß gerade der Armidenstoff mit seiner phantastischen Romantik und seiner Liebesgluth noch auf ganz andere Klänge, ihn vollends zu beseelen, gerechnet hatte. Die erhabene Milde und Hoheit, die schöne, ergreifende Wärme der „Iphigenie in Tauris" aber ist die Krone seines Schaffens: soweit vermochte er zu gehen, wenn seine Strenge schmolz, für diese Erfüllung der antiken Gestalten mit echtem Leben reichte sein Genius in seinen glücklichsten Stunden aus, und das Bündniß, welches „das Strenge mit dem Zarten", „Starkes und Mildes" in diesem Meisterwerk eingehen, ist von gleich fruchtbarer Bedeutung gewesen, wie die seltene Vereinung der realistischesten Form mit dem idealistischen Genius Schiller's in dem ganz einzig gebliebenen Lager Wallensteins.

Dann war auch, wie bereits angedeutet wurde, sein formales Geschick nicht unanfechtbar, und man irrt, wie nochmals betont werden mag, wenn man auch diesen Mangel mehr einem Fehlen des rechten Willens, der rechten Lust als einer Schwäche seines Talents zuschreibt. Gegen das leere Coloraturspiel zwar mag er, der ernste, etwas steife Deutsche, Abneigung empfunden haben, aber Gelegenheit seinen Formensinn zu bethätigen, findet der Musiker überall und nicht blos in derlei zierlichem, aber dramatisch hohlem und überflüssigem Arabeskenkram. Auch in solchen Fällen aber, in denen die Ausbreitung der Form den musikalischen wie den dramatischen Eindruck gesteigert hätte, versagt Gluck, und aus seiner Erkenntniß dieses Mangels mag sein Reformwerk nicht zum geringsten Theil entsprungen sein. Das aber ist kein Vorwurf. Der Geist bedarf eines Stachels, um die Bande des Schlummers zu brechen, und die bloße Einsicht in seine Schwächen allein hätte nie ausgereicht, an Stelle des befehdeten Alten ein neues Werk zu setzen, das eigenen Werth, eigene Bedeutung hatte und Größe und Stärke genug, um

die Tradition zu beschämen und die heranwachsenden Talente um sich zu schaaren. Gluck's scharfer Geist war nöthig, um sich seiner Eigenart mit ihren Schwächen und Vorzügen und des Weges, den er demgemäß einzuschlagen hatte, bewußt zu werden, dieser Geist aber mußte ein ungewöhnlich starker sein, um diesen Weg zugleich zu einer Heerstraße für alle wahrhaft dramatisch empfindenden und veranlagten Componisten zu machen, und seinem kritischen Verstande mußte sich ein positives schöpferisches Können gesellen, das glänzende Vorbilder schaffen und die Probe seiner Theorien bestehen konnte. Und dieses Können besaß er. Es war das Können des Musikdramatikers, um es mit einem Worte zu bezeichnen. Sobald er sich ausgefunden hatte, setzte er denn auch prinzipiell die Musik stets in den Dienst des Dramas, und nur gewisse Concessionen machte er dem herrschenden Geschmack, ohne die all sein Mühen vergeblich gewesen sein würde. So durfte man mit Recht von Gluck sagen, daß das, was er der Form versagte, zumeist dem dramatischen Gedanken zu Gute kam. Er nahm keinen Anstoß daran, den conventionellen Gang einer Melodie plötzlich zu durchbrechen, wenn das natürliche Gefühl ihn im Interesse der Handlung dazu trieb, und dieser von dem geistreichen Wiener Dramaturgen Sonnenfels, Gluck's Zeitgenossen, so genannte „Accent der Seele" war es, der außerhalb der Bühne unverständlich und das Formgefühl verletzend, im Zusammenhang der Action als ihre höchste Blüthe erschien. Es ist dasselbe Gesetz, nach welchem einige Menschenalter später Beethoven, Weber und Wagner die Form zerbrachen. Und nach demselben Grundsatz sehen wir Gluck in Harmonik und Instrumentation der Oper neue Mittel zuführen: minder wichtige und reichliche, aber doch solche, die sich aus der natürlichen Sachlage ergaben und die darum die Entwicklung der Oper fördern halfen.

Was Alles nöthig war, die Musik aus dem Bann eines leeren Tonspiels zu befreien und sie zur schönen Verkünderin der Wahrheit des Daseins, des inneren Lebens, als der eigentlichen Domäne der Musik, mehr als des äußeren, zu machen, das hat Gluck theils selbst in seiner lichtvollen, bestimmten Art ausgesprochen,

theils verkünden es seine Schöpfungen mit beredter Zunge. Das Gedicht, das Wort als der dramatische Träger einer einfachen, natürlichen, menschlich allgemein verständlichen Empfindung war ihm das Fundament, auf dem er baute. Nichts, was der Musik nicht erreichbar war, durfte im Libretto seinen Platz finden: Der „staats- und modegesetzliche Wirrwarr" des Intriguenschauspiels, von dem Wagner redet, war zu verbannen, das Gefühl selbst hatte sich in der Oper in Handlung umzusetzen. Die bisherigen Texte reichten dazu aber so wenig wie die üblichen theatralischen und musikalischen Mittel aus. Es galt darum einen Dichter für ihn zu finden, der nicht wie sein bisheriger Gehülfe, der Allerweltslibrettist Metastasio von der seriösen Arienoper unzertrennlich war, und dieser fand sich in dem ästhetisch gebildeten, mit dem Drama und der Oper wohlvertrauten Calzabigi, einem Italiener aus Livorno, der in Wien einen Finanzposten bekleidete. Was die beiden Männer über das neue Unternehmen mit einander ausgetauscht haben, wissen wir nicht. Daß der Poet von dem Componisten seine Handhaben bekommen, versteht sich unter allen Umständen — um wie viel mehr in einem Falle wie diesem, wo dem Librettisten die Wege, die der Componist einzuschlagen beabsichtigte, noch gar nicht bekannt sein konnten. Sollte Calzabigi ganz unabhängig von Gluck auf dieselbe Fährte gelangt sein, dann wäre das ein geradezu wunderbarer Zufall, an den zu glauben schwer fällt. Man braucht nicht Gluck auch noch zum eigentlichen Dichter seiner Musikdramen zu machen, aber daß Calzabigi von ihm inspirirt und geleitet wurde, kann der Natur der Sache nach keinem Zweifel unterliegen.

Die erste Frucht dieses gemeinsamens Wirkens war der „Orpheus" (Orfeo ed Euridice), und die auffallendsten Merkzeichen, die die neue Schöpfung von Gluck's früheren und den zeitgenössischen Opern unterschieden, waren die Verwendung des Chors, die Einschränkung des Recitativs und die durchweg aus der Lyrik geborene Poesie und Handlung des Ganzen, das sich einfach und schlicht bis zur Dürftigkeit giebt. Der thracische gekrönte Sänger jammert um die todte Gattin und folgt dem Geheiß des Liebes-

gottes, sie mit der Macht des Liedes von den Schatten zu befreien — das ist der erste Akt; der Held erscheint an der Pforte des Hades, erzwingt sich von den schrecklichen Furien den Zutritt und gewinnt im Elysium abgewandten Blickes die Geliebte — das der zweite; er führt sie zur Oberwelt empor, weckt aber durch die Bedingung, sich nicht umzuwenden, bevor er mit der Theuren dem Abgrund entstiegen, Eurydikes Angst und Verzweiflung und sieht sie, als er dem Jammer nicht zu widerstehen vermag und sich endlich doch zu ihr kehrt, leblos zusammenbrechen — das könnte der Inhalt des dritten sein; aber die Schablone der alten Götter- und Heroenoper übt trotz allen Umsturzes ihre Macht, das Gefühl, die so friedvoll trotz allen Leides eingeleitete Handlung dürfe nicht mit einer tragischen Dissonanz enden, für die jenen Tagen ohnedies alles Verständniß gefehlt haben würde, kam hinzu, und so mußte denn der gefällige Eros abermals erscheinen, die Todte erwecken und dem Gemahl, der um der Liebe willen so unerhörte Opfer gebracht, zurückgeben — damit haben wir den Schluß des dritten Aktes, der mit Freudenchören und -Tänzen endet. Das ist stofflich gewiß überaus wenig, und eine alte Sage erzählt sich hier, um einen Ausdruck Richard Wagner's über seinen „Holländer" zu gebrauchen, einfach selbst. Im Grunde ist es auch noch mehr lyrisch als dramatisch, denn die Gestalt des jugendlichen Helden entwickelt sich vor unsern Augen nicht, und gerade in der entscheidenden Scene, in seiner Begegnung mit den Furien, muß er, wie es der Stoff gebietet, das lebhaft pulsirende Gefühl in die Liedform pressen. Nicht mit ungestümen Bitten, die dramatisch bewegt hervorsprudeln, soll er ja die harten Herzen der Höllengeister rühren: die Macht des Schönen ist es, die ihm den Sieg bereiten soll. Das zum Lied verklärte Leid allein hat Macht über sie, nicht das Unglück des verwaisten Herzens, das sich mit den Schrecknissen und Qualen der Unterwelt nicht zu messen vermag. Das aber macht die Scene musikalisch wie wenige sind, und da der Gesang des Orpheus einen Zweck hat, da er eine entscheidende Wendung der Handlung herbeiführen soll, wirkt sie trotz der lyrischen Gebundenheit des Helden als Ganzes schließlich

doch dramatisch. Vollends durch die Contrastirung der rührenden Liebesklage mit den festen, grausam verhärteten Chören der Furien (zu denen mit einer kleinen charakteristischen Figur der Cerberus heult), mit dem unerbittlichen „Nein!", das in sein Flehen immer schrecklicher hineinschallt, bis der Widerstand endlich gebrochen ist und die Schreckenspforten sich dem Muthigen öffnen: das Meisterstück des Ganzen und bis auf den heutigen Tag die Bewunderung der Hörer! Das sind Thaten, die von ihrer Größe Nichts verlieren, wie immer der Geschmack des Tages sich geändert und das Rüstzeug für den musikalischen Dramatiker unserer Zeit sich hundertfach vermehrt hat. Der rein nur auf die Sache, auf die Darlebung der Empfindung gerichtete künstlerische Sinn macht sie so verehrungswürdig. Denn nichts Anderes hat an ihr mitgewirkt, und um ihrer einfachen edlen Größe willen ertragen wir auch jetzt noch das Ballet der Furien, das sie umrahmt.

Das ist freilich mehr als schwach und über die bloße Andeutung der Linien kaum hinausgekommen. Daß diese richtig sind, ist bei einem Manne wie Gluck selbstverständlich, und auch ein musikalischer Dummkopf hätte sich schwerlich beifallen lassen, die Erinnyen anders als zu raschen, abgerissenen Rhythmen zu bewegen. Wer nun in den Scalen des C-Moll-Satzes die Ketten der Verdammten rasseln hören will, mag das thun — musikalisch betrachtet sind es nichts als Tonleitern, in deren Zusammenfügung von einer Erfindung keine Rede sein kann. Bloße primitive Andeutungen der Wildheit — weiter Nichts; vom Genie regt sich in ihnen auch kein verglimmendes Fünkchen. Mächtiger und reicher ist der Dreiviertel-Satz in D-Moll, der hier und da noch eine beliebte classische Nummer der vornehmen Concertprogramme bildet, aber auch in ihm ist das Musikalische trotz einiger keckerer harmonischer Wendungen von geringem Werth. Die Zeit hatte sich eben zur Darstellung des Dämonischen in der Musik die Mittel noch nicht bereitet. Darum ist aber auch die Loslösung dieser Sätze von dem Theater eine Thorheit, denn dort haben sie zu den auf der Bühne ausgeführten Tänzen wenigstens die Bedeutung der Illustration zu einem Drama

oder des erläuternden Textes zu einem Gemälde. Freilich Drama oder Bild — beides ist nicht viel besser als die Illustration oder der Text dazu, denn die geistverlassene Kunst des Ballets mit ihren albernen Sprüngen und Fußspitzenübungen weiß von den Schrecknissen des Acheron natürlich nicht das Mindeste und zu Gluck's Zeiten wußte sie noch weniger davon. Wir sehen einige Satanellen im brandrothen Gazekleid, goldene Hörnchen auf dem Kopfe, Bogen und Pfeile in der Hand, sich neigen und beugen, hüpfen und schweben, sehen einige männliche Gestalten mit zottigen Perrücken, in langen kabbalistisch verzierten schwarzen Gewändern, hin und wieder rennen, mit den Armen fuchteln und die Schlangen, die sie in den Händen tragen, schwenken, als hielten sie Aale feil, und sollen diese seltsamen Geschöpfe für Furien halten. Unmöglich! Der Glaube an diese Exercitien fehlt, wie der Glaube an die Töne, die sie begleiten. Da ist der Reigen der seligen Geister des Elysiums von ganz anderem Schlage. Hier, in den Regionen des schönen, ruhigen Maßes ist Gluck weit mehr als in den Schlüften und Flammenheerden der Hölle daheim. Hier gelingt ihm Alles, der süße Gesang der Schatten im $^6/_8$-Takt und der breite, schöne Orchestersatz, unter dessen Klängen Orpheus die Wonnen des himmlischen Reichs bestaunt. Das Licht, das Getön der Vögel, das Murmeln der Bäche, das Säuseln der Lüfte — das Alles verwebt sich, nicht zersplittert in kleinlicher Detailarbeit, zu einem breiten schönen Ganzen: ein Vorklang des ähnlich gearteten, aber noch reicheren, vollendeteren Satzes, der den jungen Kreuzfahrer Rinaldo in die Zaubergärten Armidens einführt.

Ich begreife nicht, wie man mit Marx der Ansicht sein kann, mit dem Schluß der Furienscene sei das wahre dramatische Interesse der Oper bereits zu Ende. Im Gegentheil! Erst mit der Gewinnung Eurydikens durch den siegreichen Sänger beginnt es: das Interesse an der inneren Dramatik. Jene mächtige Scene bei den Erinnyen war doch nichts anders als eine Reihe edler Musikstücke und (in der Phantasie mehr als in der Bühnenwirklichkeit) ein trefflicher Theaterauftritt — jetzt erst, mit der eigenartigen Prüfung, die Or-

pheus und Eurydike zu bestehen haben, beginnt ein starker innerer Conflict, der der erschütterndsten Ausgestaltung fähig gewesen wäre, und gerade an ihm ist — seien wir ehrlich! — Gluck zugleich mit seinem Textdichter gescheitert. Wäre er richtig angelegt und ausgeführt worden und hätte Gluck bei der Composition des „Orpheus" seine Hinwendung zum Dramatischen, die er doch nur erst begonnen, bereits vollendet, wie in seinen späteren Werken — die Scene hätte, anstatt handlungslos zu verharren, von Stufe zu Stufe psychologisch fortschreiten und in ihrer Art eine ähnliche Bedeutung gewinnen müssen, wie — wenn man den Zeitraum, der die Schöpfungen trennt, überspringen will — die große Scene des Gralritters und der Elsa im dritten Akt des Lohengrin. Es wird dabei selbstverständlich nicht vorausgesetzt, daß Gluck auch nur annähernd gleiche Mittel hätte aufwenden sollen und können, aber auch in seiner Rüstkammer hätte der Componist bei richtigerer Disposition der Scene ganz andere Waffen, sie künstlerisch zu bezwingen, finden müssen. Dann hätten wir, statt eines gut geführten Recitativs, eines frisch beginnenden, leidvoll ausgehenden Duetts, eines neuen Recitativs und einer langen Arie der Eurydike, eines abermaligen Duetts, eines abermaligen ermüdenden Recitativs der Gatten eine einzige große, sich mächtig entwickelnde Scene erhalten, die in der Katastrophe, die nun ganz beiläufig erfolgt, ihre natürliche Gipfelung gefunden hätte. Und welch' eine Scala von Empfindungen hätte der Meister durchlaufen können! Ist er denn nicht im höchsten Grade ergreifend, dieser Zwiespalt der Gefühle in der Brust des Orpheus, dieser Uebergang von der reinsten Freude zu der Menschheit ganzem Jammer im Herzen der Eurydike, die von dem Verbot des Liebesgottes keine Ahnung hat? Sie glaubt sich dem Leben und der Liebe zurückgegeben, sie jubelt auf im wiedergewonnenen Glück und sieht plötzlich zu ihrer Verwunderung, dann zu ihrem Schrecken, daß der Geliebte keinen Blick für sie hat. Nun bittet sie, sie schmeichelt, fleht und droht, sie wehklagt und verzweifelt — er hört ihren Jammer und waffnet sich bis zum Aeußersten — vergebens. Da geschieht das zu Erwartende; er wendet sich, und sie

liegt, zum zweiten Male dem Tod verfallen, bleich zu seinen Füßen. Schon die Schilderung des Inhalts spricht beredt genug. In der That, nicht der Stoff, nicht die Scene — der musikalische Dramatiker versagte hier, und zum Ueberfluß besiegelt er diesen Mangel noch durch die berühmte Klage, die Orpheus über der Entseelten erhebt. Es ist die allbekannte C-Dur-Arie „Ach ich habe sie verloren" (als Rondo würde man sie noch richtiger bezeichnen), ein schön fließendes, wohllautendes Tonstück, aber zu abgeklärt und gefaßt, zu beruhigt, zu sehr Klagelied, als daß es an dieser Stelle am Platze wäre. Was die gehaltenen Gesänge im Reich des Orkus so vorzüglich motivirte, trifft hier nicht zu: nur ein leidenschaftlicher dramatischer Schmerzensausbruch hätte uns völliges Genüge gethan.

Dieser Umstand zeigt deutlich, daß Gluck mit seiner Umgestaltung der italienischen Oper nur erst langsam vorzugehen wagte. Er hatte das Recitativ eingeschränkt und aus der Leere des Secco zu charakteristischerer, individuellerer Bedeutung erhoben, dem Orchester hatte er damit zugleich einen wichtigen Antheil an dem musikalischen und dramatischen Ganzen eingeräumt; die Form der Arie hatte er von dem regelmäßigen Zuschnitt, die in Hauptsatz, Mittelsatz (in der Dominante) und der Wiederkehr des Hauptsatzes bestand, befreit und den Gesang von den eitlen Concessionen an die Kehlvirtuosen gründlich gereinigt; dem Chor, einer rara avis in der italienischen Oper, hatte er den breitesten Platz gewährt und ihn sinnvoll an der Action theilnehmen lassen. Aber ein wahrhaft dramatisches Leben war noch nicht gewonnen. Von dem Satz der Furien abgesehen hatte der Chor, anstatt in die Handlung einzugreifen, sie aufzuhalten und zu fördern, nicht viel mehr zu thun als Trauer- und Freudengesänge anzustimmen, die drei Solisten aber, von denen der Amor trotz seiner liebenswürdigen Ariette „Mit Freuden den Willen der Götter erfüllen" dramatisch ganz unbedeutend und nicht viel mehr als eine Marionette ist, äußern ihr inneres Leben überzeugender und gewinnender in einer schönen, melodischen Lyrik als in dramatischen Regungen. Was aber dennoch dem Werke seinen hohen Werth, seine große kunstgeschichtliche Bedeutung ver-

leiht, das ist eben die Rückkehr zu der Lyrik, dem Gefühl, der Empfindung als der eigentlichsten Quelle der Musik und somit auch der musikalischen Dramatik; daß sie aus der Ruhe in Bewegung übergehen mußte, um dramatisch zu werden, hatte Gluck im „Orpheus" noch nicht vollkommen erfaßt, aber daß nur von ihr das Heil zu gewinnen war — diese Einsicht bedeutete immer schon erstaunlich viel und war die erste, nothwendige Voraussetzung aller übrigen, noch zu erwartenden Reformen. Nichts, was sich nicht in Musik ausdrücken ließ, und dies Alles auf einfache, wahrhafte Art zu sagen, das war Glucks ernste Absicht und, wie sehr ihm auch die Flügel noch gebunden waren — wenigstens diesem seinem vornehmsten Ziel ist er auch im „Orpheus" niemals untreu geworden.

Das neue Werk gefiel den Kennern und gewann auch die Laien. Das stärkte Glucks Muth. Zwar ließ er dem „Orpheus" einige Opern folgen, die seines Geistes keinen Hauch besaßen und dem Hof und dem Adel mehr als der Kunst dienten — aber er sammelte während dieser eilfertigen Notenschreiberei seine Kräfte zu einer neuen großen That, die am 16. Dezember 1767 auf dem Wiener Burgtheater öffentlich Zeugniß für ihn ablegte: und diese That hieß „Alceste". Wieder war eine alte oft behandelte Sage durch Calzabigis geschickte Beihülfe von allen Motiven, die der Wortdichter nicht entbehren konnte, die sich aber in Musik nicht lösen ließen, befreit worden, so daß der bei Euripides durch episodisches Beiwerk verhüllte Kern sich in seiner schönen ergreifenden Menschlichkeit jedem empfindenden Gemüth leicht und verständlich darbot, und wieder war es (wohl nur ein Zufall) das Reich des Todes, das im Stoff seine Rechte an das Leben geltend machte und seine Beute wieder freigab. Dem todtkranken König Admet wird das Orakel, daß er das Leben behalten werde, wenn ein Anderer für ihn in den Tod gehe, und dies Opfer (vor dem bei Euripides selbst des Königs alte, dem Grabe nahe Eltern schaudern) bringt bei Gluck und Calzabigi seine edle Gattin Alceste, aus freier Entschließung, die sie im Verlauf der Handlung selbst, nicht wie bei dem griechischen Tragiker schon vor derselben faßt. Dies Werden

des Vorsatzes, wider den sich das warme Herzblut und das Muttergefühl auflehnen, dieser hohe Sieg, den Alceste über den natürlichen Eigenwillen und die mächtige Liebe zu ihren Kindern erringt, hebt die Oper dramatisch hoch über den „Orpheus", und das Bild, in dem dieser Proceß sich theatralisch darstellt, ist nicht genug zu bewundern. Das Volk ist am Schluß des ersten Aktes im Tempel des Apollo zusammengeströmt, um den Gott in seiner Noth über des Königs Schicksal zu befragen. Da ertönt die Weissagung, machtvoll, feierlich, und helles Entsetzen bemächtigt sich der Menge. Zuerst stehen Alle wie gelähmt, dann tönen aus der Ferne die ersten Rufe „Laßt uns fliehen", immer näher wälzt sich der Ring, die Reihen in der Nähe der unglücklichen Fürstin lichten sich immer mehr, der ansteckende Schrecken jagt Alles in die Flucht — endlich ist sie allein. Jetzt weiß sie, daß nur die Liebe rettet, jetzt kann sie die „Götter ewger Nacht" rufen und entschlossen, für den Gatten zu sterben, zum Palast zurückkehren. Das ist Alles von erhebender, wahrhaft antiker Einfachheit und musikalisch enthält es des Großen und Mustergiltigen so viel, daß selbst Mozart, sobald er die gleichen Gebiete des Schauders und des Todes berührte, keine neuen Ausdrucksmittel fand, sondern für das Recitativ des Oberpriesters im „Idomeneo", das Orakel und die Stimme des steinernen Gastes den ersten Akt der „Alceste" in augenfälligster Weise zum Vorbild wählte.

Stände das Folgende durchweg auch dramatisch wie musikalisch auf der Höhe dieser meisterhaften Scenen, so hätte Gluck schon hier das Vollendete geschaffen. Aber nun dehnt sich die Handlung und wiederholt ihre Motive, wie es der „Orpheus" gethan. Im Grunde hat Alceste im ersten Akt ihren Entschluß sich zu opfern bereits gefaßt. Sie hat die Todesgötter angerufen. Aber sie sind ihr noch nicht erschienen. Dem Vorsatz hat also jetzt seine Ausführung zu folgen, und insofern wäre der Beginn des zweiten Aktes ein neues Moment. Dicht an der Pforte der Unterwelt beschwört sie den Tod und die Geister des Abgrundes, die kalt und ruhig, fast mild ihre Bitten ablehnen und sie an das Leben zurückverweisen, bis die Seufzer der Armen sie erweichen und Thanatos grimmig Gewäh-

rung verspricht. Nur um Aufschub fleht sie noch, bis sie Abschied genommen — und damit wäre denn ein zweites Ritardando gegeben, das eine zweite Wiederholung nach sich zieht. Admet (der, ungleich würdiger als bei Euripides, bei Calzabigi und Gluck erst jetzt, schon genesend, von dem Orakel erfährt, also nicht in die üble Lage kommen konnte, selbst um ein Opfer an seiner Statt zu werben) — Admet, voll des neu erwachenden Lebens, begrüßt die geliebte Gattin mit Zärtlichkeit und tritt erstaunt und verwirrt zurück, als sie in dumpfem, traurigem Schweigen verharrt: es ist gleichsam die Umkehr der Scene zwischen Orpheus und Eurydike im dritten Akt. Endlich gesteht sie, was sie gethan. Er wehrt ihr in einer leidenschaftlich bewegten, vortrefflich declamirten Arie, aber es ist vergebens, es muß geschehen, was sie aus Liebe zu dem Gemahl auf sich herabberufen. Sie tröstet ihre Vertraute, die die Götter der Härte zeiht, sie nimmt rührenden Abschied von den Kindern — der Vorhang fällt, und noch sind wir nicht am Ende, denn der dritte Akt setzt, schwer auf demselben Grundton verharrend, fort, was der zweite unerledigt gelassen. Admet hat den pythischen Gott zum zweiten Male gefragt, aber er ist stumm geblieben. Die Gatten sagen sich Lebewohl und können nicht enden, die Larven des Todes reißen Alceste zu sich herab, das Volk klagt „Weine, o Vaterland, weine, Thessalien, todt ist Alceste!“ Admet will sich in sein Schwert stürzen — da erscheint Apollo hoch in den Wolken und endet, ein echter Maschinengott, das grausame Spiel: die Gatten sind sich zurückgegeben.

Wie unsagbar schade, daß der Textdichter, der dem großen Componisten die Wege so glücklich bahnen half, keine hellere Einsicht in das Wesen des Dramatischen besaß, daß er vor allen Dingen nicht begriffen, daß es in erster Linie eins will: Fortschritt, Entwicklung, und daß es jede Wiederholung und Zerrung der Motive unerbittlich ablehnt. So sehr der erste Akt dem „Orpheus“ an dramatischer Bedeutung überlegen ist (rechnen wir immerhin auch noch die erste Hälfte des zweiten dazu), so sehr verdient jener darum doch um des gleichmäßigen Gangs der Ereignisse willen trotz der unzu-

länglichen Scenen des dritten Aktes den Vorzug. Sein Beginn erregt uns nicht entfernt so wie der erste Akt der „Alceste“, aber er täuscht dafür auch die Erwartung nicht, sondern führt uns in seiner ruhigen, lyrisch sich voll ausathmenden Art von einer Stufe der Handlung zur andern, während der Textdichter der „Alceste“ ein einmal mit Energie ergriffenes Motiv nicht fahren lassen will und glaubt, etwas Neues zu bringen, wenn er es von verschiedenen Personen erörtern läßt. Das aber ist für die Zuschauer ziemlich gleichgültig. Sobald wir Alcesten den Entschluß, für den Gemahl zu sterben, fassen sahen, wissen wir, was wir wissen mußten, und alles Uebrige, ihr Schwanken, ihr Abschied von Admet und den Kindern, hat für uns nur noch geringes Interesse. Nicht nur für die Personen des Dramas, auch für die Hörer muß jede seiner Scenen etwas Neues, einen Fortschritt bringen, und fehlt es daran, dann ist gegen sein Wesen verstoßen. Auch die äußerlich bewegteste Scene ist darum nur theatralisch, wenn sie nicht von einem neu erstehenden psychologischen Motiv unter unseren Augen herbeigeführt und gefördert wird. In der blos äußeren Action, sei sie noch so lebhaft, beruht überhaupt niemals das Wesen des Dramatischen, so wenig wie in der bloßen Betrachtung oder dem lyrischen Erguß: erst die innere Handlung, die die äußere erzeugt, verdient diesen Namen. Wäre es anders, dann müßten Metzeleien und Schlachten, die vielleicht der dramatischesten Verwicklung ihre Entstehung verdanken, die Krone der Bühnenwirkungen sein, und man weiß zur Genüge, daß sie ihre bedenklichste Klippe sind.

Einen unschätzbaren Gewinn aber verdanken wir der „Alceste“. Sie gab ihrem Schöpfer Veranlassung sich über seine reformatorischen Pläne auszusprechen: in jenem berühmten Vorwort, das er der im Jahre 1769 erschienenen Partitur, die er dem Großherzog von Toscana widmete, voranschickte. Es ist ein Meisterwerk. Lichtvoller hat niemals ein Musiker über seine Kunst geurtheilt, auch Wagner nicht, schärfer hat kein Neuerer sein Wollen und seine Forderungen bezeichnet als er. Jetzt mußte er die Brücken abbrechen. Nach diesem Programm gab es für ihn keine Umkehr mehr.

„Nachdem ich mich entschlossen hatte", so beginnt das ewig denkwürdige Schriftstück, „die Oper „Alceste" in Musik zu setzen, machte ich mir zum Gesetz, alle Mißbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, so wie durch die allzugroße Gefälligkeit der Componisten in die italienische Oper eingeführt worden waren; Mißbräuche, die aus den herrlichsten und schönsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darinnen besteht: die Poesie zu unterstützen und den Ausdruck der Leidenschaften, sowie das Interesse der Situationen mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, daß die Musik die Poesie auf eben diese Weise unterstützen sollte wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben.

Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle des Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung bei einem günstigen Vokal aufzuhalten, sei es um ihm entweder Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen künstlichen Passage zu zeigen, oder Zeit zum Odemschöpfen zu lassen, einen Orgelpunkt anbringen zu können.

Ferner habe ich mir nicht erlaubt, zu schnell auf den zweiten Theil einer Arie überzugehen, wenn er auch noch so ausdrucksvoll und erheblich war, oder, wie es in der Regel geschieht, die Wörter vier- bis fünfmal zu wiederholen, sie eher zu endigen, als der Sinn es erforderte, und es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmack Variationen und manierirte Passagen anbringen zu können. Endlich habe ich alle diejenigen Mißbräuche verbannen wollen, gegen welche das reine Gefühl und der gute Geschmack so lange Zeit vergebens gekämpft hat.

Ich habe mir immer gedacht, daß die Ouverture die Zuschauer auf den Charakter der Handlung, die ihnen vorgestellt werden soll,

vorbereiten und den Inhalt anzeigen müsse, und daß die Instrumente nur nach Verhältniß des Grades der Leidenschaft und des Interesse in Bewegung gesetzt werden sollten, ebenso wie man vermeiden müsse, einen zu grellen Abstand zwischen der Arie und dem Recitativ eintreten zu lassen; daß man den wahren Sinn der Periode verstümmele und die Lebhaftigkeit und Wärme der Scene zu unrechter Zeit unterbreche.

Ich habe ferner geglaubt, daß der größte Theil meiner Arbeit sich nur auf eine schöne Einfachheit beschränken müsse, und vermieden, auf Unkosten der Klarheit Paradestellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedankens gesetzt, am allerwenigsten, wenn er nicht mit der Situation übereinstimmte oder mit dem Ausdruck verbunden war. Es giebt endlich gewiß keine Regel, die ich nicht zum Besten des Effekts aufgeopfert habe.

Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben und mit welchen auch das Gedicht glücklicherweise übereinstimmt. Der berühmte Verfasser der Alceste, nachdem er einen neuen Plan des lyrischen Dramas entworfen hatte, setzte an die Stelle der blühenden Beschreibungen, der unschicklichen Gleichnisse, der frostigen Moral: starke Leidenschaften, interessante Situationen, die Sprache des Herzens und eine stete Abwechslung. Der Erfolg hat meine Gedanken gerechtfertigt und der allgemeine Beifall eines so aufgeklärten Publikums hat bewiesen, daß die Einfachheit und Abwechslung die Grundlage des Schönen aller Kunstproducte ist."

Diese freudige Zuversicht wich freilich bald der Enttäuschung. Als ein lebhafter Meinungskampf über die „Alceste" und die Neuheit der Gluck'schen Theorie entbrannte, als die Musikgelehrten, die zopfigen, selbstzufriedenen Alten, die den Orpheus ruhig hatten passiren lassen, den kühnen Eroberer mit einem mitleidigen Achselzucken, mit Spott und Hohn wie einen Schulknaben, der auf's Gerathewohl auf Wanderung und Entdeckung auszieht, abfertigten, schwoll dem Gekränkten die Galle. Ganz wie Lessing, der, sobald seine kühle, gelassene aber unerbittliche Sachlichkeit von seinen Gegnern

persönlich genommen und mit persönlichen Bosheiten erwidert wurde, nun selbst jeder Schonung vergaß und seinen Angreifern Stoß auf Stoß grausam vergalt, wandte sich auch Gluck gereizt gegen seine Widersacher. Sogar in der Vorrede, die er seiner nächsten Oper „Paris und Helena" voranschickte, in dem zweiten berühmten Widmungsschreiben vom 30. Oktober 1770 (es ist an den Herzog von Braganza gerichtet) zittert die Erregung nach, die kaum die Rücksicht auf das hohe Haupt seines Protectors leise dämpft. Was dort in dem Vorwort zur „Alceste" durch die Ruhe der Darlegung etwa noch gleichgültig oder unwichtig erscheinen mochte, verdeutlicht hier der Grimm, der von keiner Toleranz wissen will und das bahnbrechende Werk damit rasch und kräftig fördert.

„Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden", so beginnt die Widmung, „entschloß ich mich, die Musik der Alceste herauszugeben, und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, daß man sich beeifern würde, den von mir betretenen Weg zu verfolgen, um die Mißbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Ich habe mich aber überzeugt, daß meine Hoffnung bis jetzt vergebens gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Leute von Geschmack, unglücklicherweise der größte Theil und zu allen Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste, als der Theil der Unwissenden, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht.

„Man hat geglaubt sogleich über die Alceste, die nicht allein sehr mangelhaft einstudirt, schlecht dirigirt und noch schlechter executirt worden ist, absprechen zu dürfen, und in einem Zimmer die Wirkung berechnet, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und zwar mit der nämlichen Spitzfindigkeit, wie man einst in einer griechischen Stadt auf einige Fuß Weite die Wirkung der Statuen berechnen wollte, die zur Aufstellung auf hohe Säulen bestimmt waren. Einer dieser überspannten Musikliebhaber, die ihre ganze Seele in ihre Ohren setzen, wird eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu wenig vorbereitet finden, ohne zu bedenken, daß diese Arie, diese Passage in der Lage der handelnden Person

gerade den höchsten Ausdruck dieser Art verlangte und den glücklichsten Contrast bildete. Ein Anhänger der Harmonie wird dagegen eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerkt haben wollen und sich für berufen halten, das eine wie das andere als unverzeihliche Sünden wider die Geheimnisse der Harmonie anzuklagen, worauf sich eine Menge Stimmen dahin vereinigen werden, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen.

„Es ist gewiß, daß es den andern Künsten nicht glücklicher ergeht, und daß man über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht urtheilt, und Ew. Hoheit werden leicht den Grund errathen, daß, jemehr man sich bestrebt, die Vollkommenheit und die Wahrheit zu erreichen, die Richtigkeit und Genauigkeit desto nöthiger wird. Die Züge, die Rafael von der Menge der anderen Maler unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Caricaturkopfes nicht, aber das Gesicht einer schönen Person verunstalten sie gewiß gänzlich. In der Musik weiß ich hierüber kein anderes Beispiel anzuführen als die Arie in der Oper Orpheus »Che farò senza Euridice?« („Ach, ich habe sie verloren!"). Nähme man damit nur die geringste Aenderung entweder im Tempo oder in der Art des Ausdrucks vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Art kann eine Note mehr oder weniger gehalten, eine Verstärkung des Tones, eine Vernachlässigung des Tempo, ein Triller, eine Passage u. s. w. den Effekt einer Scene gänzlich zerstören. Sobald eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen executirt werden soll, ist der Componist derselben sozusagen ebenso nöthig wie die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist ihre Seele und ihr Leben, und ohne ihn bleibt Alles in Verwirrung und Unordnung. Aber er muß auch zugleich darauf gefaßt sein, den Hindernissen ebenso begegnen zu müssen, als man Menschen begegnen muß, die zwar Augen und Ohren haben, doch unbekümmert, von welcher Qualität sie sind, sich ein Recht anmaßen, die schönen Künste und Wissenschaften zu beurtheilen. . . . . ."

Das war gewiß klar und deutlich, und Richard Wagner hätte kein Recht, seine Aeußerung, „in der Oper habe der Musiker eine einheitliche Form für das ganze Kunstwerk gar nicht auch nur angestrebt", auch auf Gluck anzuwenden. In der That: dieser Mann wußte, was er wollte, und seine Programme können durch keine Erklärung an Helligkeit gewinnen. Er hat mit der Reform der italienischen Concertoper begonnen und nach und nach, mit klug vermittelndem Uebergang, die alten Formen zerbrochen. An Stelle der alten Arie, die nur eine Concertarie im Costüm war, hat er ein charakteristisches Tonstück, das eine Seelenempfindung klar und würdig darlegte, gesetzt, eine Seelenempfindung, wie sie aus den einfachen, einheitlichen, dramatisch wenigstens intentionirten Texten, die er sich gewählt, organisch hervorwuchs. Er hat der Richtigkeit der Declamation, selbst auf Kosten des musikalischen Flusses, seinen Tribut gezollt und das Wort, das er in Paris gesprochen haben soll, „Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin", schon in diesen, die Reform doch erst beginnenden Werken zu Zeiten bewährt. Und zu allem Uebrigen, der Einführung des Chors, der dramatischen Gestaltung des Recitativs und der Arie, der Zusammenfassung der Scenen und Akte zu einer großen Gesammtwirkung, wie sie der erste Akt der „Alceste" zeigt, hat er in diesem nämlichen Werk auch der Ouverture zu einer bis dahin ganz unbekannten Bedeutung verholfen. Noch das den „Orpheus" einleitende Musikstück war nicht viel mehr als eine Entrata nach altem Zuschnitt, bestimmt, die Hörer festlich zu bewillkommen, statt auf die Handlung und ihren musikalischen Lebensodem stimmungsvoll vorzubereiten: kaum daß in ihr Pauken- und Trompetengetön und in ihre schwatzhaften Zweiunddreißigstel einmal ein dunklerer Schatten fällt. In der Ouverture zur „Alceste" spiegelt sich aber in der That der erhabene Inhalt des dramatischen Gedichtes wieder. Von Pracht und Festlärm ist hier nichts zu spüren. In großen Schritten schreitet das Schicksal (in den Geigen) daher und scharfes Weh künden die Flöten und Oboen, alle Sorgen wälzen sich durch die rastlos stürmende Tonfluth, bis der Satz, auf der Dominante endend, also

ohne eigentlichen Abschluß, sofort in die Handlung einführt: eine „Introduction“ somit nur, eine „Intrada“, wie Gluck sie selber nennt, aber eine „Intrada“, die mit der alten Schablone nichts mehr zu thun hat. Sie ist die erste Ouverture, die auf die Oper wirklich vorbereitet und darum in der Musikgeschichte von epochemachender Bedeutung.

Es ist nur Schade, daß die dritte der Reformopern und gerade diejenige, deren Vorrede Gluck's Theorien mit der Schärfe persönlicher Gereiztheit aussprach, in dramatischer Beziehung ganz versagte, weil der Text, der gleichfalls von Calzabigi herrührt, sie im Stich ließ: „Paris und Helena.“ Nicht Gluck allein, auch der Librettist hatte ihrer Partitur ein Vorwort auf den Weg gegeben, weil er es für nöthig fand, sich zu entschuldigen, daß er von sämmtlichen antiken Versionen der Sage (Homer, Herodot, Euripides) abgewichen sei und Helena statt zur Gattin zur Verlobten des Menelaus und zur Königin von Sparta gemacht habe. Hätte er sich darüber doch keine Sorgen gemacht! Wäre es ihm nur gelungen, aus eigener Kraft dem Componisten ein dramatisches Gedicht zu schaffen, über das der Strom der Musik sich wirklich befruchtend hätte ergießen können. Aber die Einfachheit ist diesmal zu bettelhafter Armuth geworden, und weit ärger noch als in der so herrlich beginnenden „Alceste“ wird ein einziges Motiv unter den ärgerlichsten Verzögerungen durch fünf Akte geschleppt. Ist es nicht fast, als spukte hier das Schicksal vor, das Richard Wagner ereilte, als er, der die inzwischen wieder ganz entartete Oper aufs Neue zum Drama erhoben und geweiht, auf der Höhe seines Schaffens bei der Darlegung der inneren Motive seiner Geschöpfe so innig und tiefschauend verweilte, daß er darüber die äußere Entwicklung und die Umsetzung der inneren Bewegung in fortschreitende Handlung ganz vergaß — eine Erfahrung, die wir in „Tristan und Isolde“, zum Theil auch in den „Meistersingern“ und dem „Ring des Nibelungen“ zu machen Gelegenheit haben? Er hatte eben, im Drang nach der Wahrheit der Charakteristik und der Gestaltung des Stoffes aus dem innersten Centrum des Herzens heraus den Dramatiker (der er doch im Beginn seines Re-

formationswerkes vor Allem sein wollte) vergessen, die Oekonomie mißachtet, überflüssige Wiederholungen nicht gescheut — und ähnlich ist es Gluck ergangen. Mag man nun immer sagen, „daß die von innen herausgearbeitete Charakteristik" der beiden Hauptpersonen „Paris und Helena" zu einem Meisterwerk mache, daß der Componist den Kampf der immer heißer auflodernden Leidenschaftlichkeit des weichgewöhnten Jünglings gegen den strengen, reinen Sinn des Weibes, das dem Zauber der Versuchung endlich erliegt, wie ein großer Seelenkenner geführt und geschildert habe — was vermag diese Kunst gegen die Ermüdung, die den Hörer bei der Vertheilung des Kampfes auf fünf lange Akte befällt? Hätte der Componist diesen Proceß in ein oder zwei großen, sich riesenhaft gipfelnden Scenen zusammengefaßt, dann würden wir ihn vielleicht — ja, gewiß — bewundert und von der blos seelischen Entwicklung auch einen dramatischen Eindruck erhalten haben, aber Scenen wie Siegmunds und Sieglindes Erkennung, wie die Wiedererweckung Brünhildens durch Siegfried vermochte weder Gluck noch sein Textdichter (auch mit den Mitteln der damaligen Zeit nicht) zu schaffen. Weil sich nun aber der Fortschritt von der Gleichgiltigkeit zur hingebendsten Liebe nicht zusammenhängend, sondern zerstückelt, in fünf Akten, in einzelnen Arien und Duetten, die durch lange seccogleiche Recitative verbunden werden, ausspricht, empfinden wir ihn beim Hören und Sehen auch nicht als solchen. Wir haben durch das fortwährende Zerreißen die Vergleichung verloren. Im ersten Akt erscheint Paris, dem Venus den Besitz der schönsten Frau verheißen, von Amor, der sich für einen Spartaner Erast ausgiebt (eine schlimmere, seelenlosere Puppe als der Eros des „Orpheus") geleitet. Im zweiten zeigt Helena sich bei seinen verliebten Huldigungen stolz und spröde. Der dritte bringt ein feuriges Liebesgeständniß des Paris in einem Lied zur Lyra, das er vor Erregung nicht zu beenden vermag; sie gebietet ihm abzureisen und entfernt sich, er verzweifelt und grollt der Göttin, die ihn betrogen. Der vierte findet die Beiden in einer regelrechten Correspondenz, die damit schließt, daß Helena, die von dem Bräutigam, den der Vater ihr bestimmt, ein

Langes und Breites redet, schwankend wird, bis der fünfte endlich die Entscheidung bringt. Daß Paris abreisen wollte, setzt die Königin in Flammen; sie sieht sich zwar getäuscht, denn jenen Vorsatz des Jünglings hat ihr der geschäftige Zwischenhändler Amor-Erast nur vorgespiegelt, um den Brand in ihrer Brust zu entfachen — aber es ist geschehen; jetzt sind die Liebenden vereint und allen Warnungen der Pallas zum Trotz, die sich plötzlich und unerwartet mit einer Weissagung des drohenden Verderbens in die Dinge mischt, schiffen sie sich ungehindert nach Troja ein.

Dem ist nichts mehr hinzuzufügen. Jede wirkliche Bethätigung der Seele fehlt der öden Handlung. Es ist ein langweiliges lyrisches Hin und Her. Daß aber darin, daß der Textdichter hier zum ersten Male Mensch gegen Mensch gestellt, während im „Orpheus" und in der „Alceste" die Helden gegen eine außerirdische göttliche Macht, die Furien und die Todesgötter kämpfen — daß darin ein „ungeheurer Fortschritt" zu erblicken sei, wie Marx in seinem Werke „Gluck und die Oper" und nach ihm Bitter in seinem Buche „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft" will, vermag ich nicht einzusehen. Denn auch die Ober- und Unterwelt nimmt im Kunstwerk unwillkürlich mit der menschlichen Gestalt auch menschliches Empfinden an, und „Hans Heiling" und der „Holländer" rühren uns nur darum so sehr, weil wir ihnen unbewußt ihre geister- und gespensterhaften Eigenschaften nehmen und sie in die Rechte der Menschen einsetzen. Eine bloße kalte Allegorie vom Schlage des Amor, der Pallas und jener zahlreichen Maschinengötter, die das antikisirende Schauspiel und die heroische Oper kennt, erwärmt uns allerdings nicht, und ein Kampf mit einer göttlichen Macht, die von Erz ist und von dem, was sie einmal bestimmt hat, keinen Zoll breit abweicht, wäre ein leeres Komödienspiel. Aber den Furien im „Orpheus" und dem Thanatos der „Alceste" ist nichts Menschliches fern. Sie sind bestimmbar, sie kennen mildere Regungen, und nicht umsonst suchen der thracische Sänger und die Königin von Pherae sie zu erweichen. Was will man also? Und wo zeigt sich der Fortschritt? Man mag der Musik Gluck's das

höchste Lob zollen und es mit Rousseau bewundern, daß der Componist dem schönen Phrygier den höchsten Grad von Weichheit, der Helena einen Zug spartanischer Strenge geliehen. Man mag sich der Venusfeier im ersten Akt und, nach dem leeren zweiten, im dritten des Chors der Kämpfer, im vierten des Duetts der Liebenden, im fünften der Arie der Königin und des schönen Schlusses freuen, der das Bündniß der Herzen ungeachtet des verkündeten Unheils nur fester knüpft — aber mit alledem haben wir kein musikdramatisches Ganze. Auch des in den Tagen Gluck's ganz auffälligen übermäßigen Dreiklangs, der sich in der C-Moll-Arie des Paris im dritten Akt findet, darf man gedenken, auch der Ouverture als der ersten, die mit dem eindringlich wirkenden Uebergang von G-Dur nach As-Dur ein Thema bringt, das in der Oper selbst und zwar an einer nicht unwichtigen Stelle wiederkehrt: bei dem Erscheinen der warnenden Pallas — aber diese Ouverture ist doch sonst ganz fern von einer erkennbaren Beziehung zum Drama und an Erfindung nicht eben reich. Zu diesem letzteren Capitel, dem der musikalischen Vorrathskammer des Meisters, gehört auch der Umstand, daß einige Chöre der Griechen (im ersten Akt) der „Alceste" entnommen sind und daß Gluck den Schlußchor der ganzen Oper in der tauridischen „Iphigenie" abermals verwandt hat. Es ist davon noch zu reden.

Sonderliche Freude hat dem Meister das neue Werk nicht bereitet. Nach einigen Tagen des Glanzes verschwand es für immer. Gewiß trägt der Textdichter an seinem matten Erfolge den größeren Theil der Schuld, denn Gluck hatte dem Stoff abgewonnen, was er nur vermochte. Seine Fähigkeit zu musikalischer Charakteristik erscheint hier gesteigert und von der liebevollsten Hingebung zeugt die reicher und feiner als in den früheren Opern ausgebildete musikalische Détailarbeit. Aber das Loos traf ihn doch nicht unverdient. Gerade ihm, der beim Componiren vor Allem und zuerst vergessen wollte, daß er Musiker sei, wäre die Pflicht zwiefach erwachsen, den Text auf seine dramatischen Qualitäten zu prüfen. Das hatte er versäumt oder er hatte sich zu vertrauensvoll der Führung Calza-

bigis, der ihm zweimal zum Siege verholfen, überlassen. Jetzt rächte sich diese Mißachtung des Dramatischen. Aber die Wirkung gab seinen Theorien schließlich ja nur Recht. Sie mußte ihn in seiner principiell so hohen Meinung von der Wichtigkeit des Libretto für die Composition bestärken, und so konnte es nicht fehlen, daß der schwächere Erfolg von „Paris und Helena" der ganzen, großen Reformarbeit Gluck's zu Gute kam.

Das Publikum und die Kritik hatte sich inzwischen in zwei Lager getheilt. Von jenem war die Mehrheit, von dieser die Minderheit gegen die neue Richtung. Die geistreichen Köpfe und die schaffenden Künstler in Deutschland und Frankreich traten für den kühnen Mann ein, und nicht nur Rousseau, auch Klopstock und Wieland zählten zu seinen Verehrern. Die Anerkennung dieser Größten war Gluck's Stolz und die persönlichen Beziehungen mit ihnen lebhaft zu erhalten sein Glück und seine Ehre. Wieland erwiderte seine Annäherung mit einer Art schwärmerischer demüthiger Freundschaft, wie Jemand, der nicht werth ist, des Andern Schuhriemen zu lösen, der nichts hervorzubringen vermag, was des Genies eines Gluck würdig sei. Anderseits kommt Gluck dem Sänger des Messias mit einer tiefen Verneigung entgegen; er bittet, seine Muse möchte sich „erniedrigen", ihm eine Dichtung zu bieten, der er die Töne leihen könne, und fast Zeit seines Lebens trägt er sich mit der Composition von Klopstock's „Hermannsschlacht." Der Berliner Nicolai bekrittelt Gluck's Thun, der warmherzige, schönheitsfreudige, dramaturgisch geschulte Wiener Sonnenfels bringt ihm die begeistertste Huldigung dar. Vielleicht war dieser treffliche Kritiker, der die Briefe über die Wiener Schaubühne schrieb, nicht musikalisch genug, um das Schaffen Gluck's ganz zu würdigen, und er selbst macht aus seiner geringen „Kenntniß der Tonkunst" kein Hehl. Aber ein sicheres, feines Gefühl für das Wahre und Echte empörte ihn gegen die Unnatur und die „gekräuselten Ausgänge der welschen Arie". Vielfach ist es nur der Stoff der Handlung, der Gewalt über ihn hat, Alcestens Schicksal lockt ihm „Bewunderung und Zähren" ab, aber er macht auch die treffende Bemerkung: „Die Musik in den Händen des

Mannes, der die Tonkunst nicht blos in einer studirten Reihe von Accorden und Auflösungen bestehen läßt, sondern die Accente der Leidenschaften und, wenn ich mit Genehmhaltung der musikalischen Solone das Wort wagen darf, die Accente der Seele ausdrucksvoll und redend zu machen weiß — in den Händen eines Mannes, der mit dem Geiste des Dichters setzt und da, wo dem musikalischen Handwerker von den gemeinen Regeln Fesseln angelegt sind, diese Fesseln zerbricht und mit der Freiheit des Genies selbst Regel und Muster wird, in den Händen eines solchen Mannes muß die Musik Wunderwerke thun." Und „in dem Lande" dieser „Wunderwerke" glaubt er bereits zu sein, als er die Alceste hört, die er von Scene zu Scene mit seinen trefflichen Anmerkungen begleitet. „Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flitterwitz — mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden."

Aber das Publikum? „Unausstehlich, mein Freund, unausstehlich!" schreibt Sonnenfels am 28. December im Wiener Diarium nach der zweiten Aufführung der Alceste. „Wie? Wäre das Alceste in der Aufführung? Nein! Aber der Haufen der Zuschauer! Daher ist die Theatralunternehmung in Wien das undankbarste Geschäft von der Welt. Was für eine Ermunterung für den Dichter, den Tonkünstler, für den Schauspieler, Leuten ohne Ohren, ohne Geschmack, ohne Seele, ohne das geringste Gefühl des Schönen zu schreiben, zu setzen, zu spielen?" Im „adeligen Parterre" rief man: „Das ist erbaulich! Neun Tage ohne Schauspiele und am zehnten ein de profundis! Wie? Ich denke, hier ist's auf Thränen abgesehen? Kann sein, daß ich welche vergieße — aus Langeweile. Nein, das heißt sein Geld weggeworfen! Eine vortreffliche Ergötzung, eine Närrin, die für ihren Mann stirbt." Und nun höhnt der gereizte Enthusiast und Kenner über die eitlen Philister und lädt sie ironisch zu den Charlatanerien eines Gauklers auf der Messe St. Germain ein. Es versteht sich von selbst, daß Alceste auch noch außer Sonnenfels verständige und „gerechte Männer unter ihren Richtern" hatte,

aber die mitgetheilten Wahrnehmungen bestätigen nur, daß sie in der Minorität waren und daß, wie so oft, auch damals der nur einem ordinären Amüsement nachjagende Pöbel das Recht an sich riß, der Kunst Gesetze zu dictiren. Gluck's Verbitterung war darum nur allzu begründet. Die Anerkennung der Auserwählten und der Hofdienst entschädigten ihn für das Fehlschlagen seiner Pläne nicht. Sie aufzugeben war er jedoch nicht willens. Da ihm aber die Kunstpflege in Berlin, Dresden oder München keine größeren Garantien als der Geschmack der Wiener gab, kam er zu der Einsicht, daß Deutschland seinen Bestrebungen überhaupt kein günstiges Feld darbot. Er trug sich darum mit dem Gedanken, den Staub der Vaterlandserde von seinen Schuhen zu schütteln. Wohin aber? Die Wahl konnte nicht schwer sein. Er hätte an England denken können, das ohne ein eigenes musikalisches Leben den fremden Meistern gern eine Stätte bot; aber es lag (trotz Händel) ganz wie Deutschland im Bann des italienischen Virtuosenstils. Da bot sich ihm nur Frankreich, und da der Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, der Bailli des Malteserordens, du Rollet, ein dichterisch begabter, musikalischer Mann, ihm die Aussicht eröffnete, seine Opern in Paris zur Aufführung zu bringen, wurde das Band geschlungen, das Gluck mit der Hauptstadt an der Seine verknüpfen sollte. Es hieß „Iphigenie in Aulis" und war Racines Tragödie, von du Rollet zum Operntext umgestaltet und von Gluck in Musik gesetzt. Einigen Schwierigkeiten, die sich der Annahme und Aufführung des Werkes entgegenstellten (der Director der großen Oper, d'Auvergne, wollte es nur unter der Bedingung acceptiren, daß Gluck die Verpflichtung einginge, sechs Opern gleicher Art zu liefern), machte der Einfluß Marie Antoinettens, die einst Gluck's Schülerin gewesen und damals Dauphine von Frankreich war, ein rasches Ende. „Iphigenie in Aulis" wurde angenommen, und Gluck reiste im Herbst 1773 nach Paris, um sein Werk persönlich einzustudiren und in Scene zu setzen.

Es war der entscheidende Schritt, zu dem Gluck's ganzes künstlerisches Leben drängte, und er belohnte sich sofort auf das Glän-

zendste. Die Franzosen waren, wie kein anderes Volk, berufen, auch die Oper als ein Drama zu behandeln und zu betrachten, und bis auf den heutigen Tag fragen sie, wenn die Italiener und mit ihnen immer noch die Deutschen sich dem sinnlichen Reiz und der Träumerei des Tones hingeben und Handlung Handlung sein lassen, in erster Linie nach dem „Buch", nach dem Libretto. Die Declamation Lully's und Rameau's schien die natürliche Vorläuferin der Gluckschen Recitation zu sein; die Vereinigung der Dichtung, des Wortes und der scenischen Künste zu der Gesammthandlung, wie Gluck sie gedacht, war auch dort schon versucht worden, und die Chöre, die für die Italiener nicht existirten, nahmen im französischen Drama lyrique, der Schöpfung Lully's und Rameau's und ihrer Dichter, die es in Frankreich nicht unter ihrer Würde hielten, Operntexte zu schreiben, an der Handlung bereits den lebhaftesten Antheil. Diesen Drang zu dramatischer Action förderten überdies noch die Meister der komischen Oper, und so wenig ihr Haupt, der leicht bewegliche Gretry, Gluck verstand, so hat doch auch er ihm, ohne es zu wissen und zu wollen, die Stätte bereitet. Zwar hatte auch die italienische Oper in Paris noch ihren mächtigen Anhang, der sich dem deutschen Maestro späterhin gefährlich erweisen sollte, aber das dramatische Naturell der Franzosen schlug die Widersacher bald aus dem Felde und fiel dem Schöpfer der „Iphigenie in Aulis" unbedingt, instinctiv, ohne Widerstand zu. Daß Gluck, der Deutsche, ihnen ungleich mehr brachte, als ihre mehr theatralischen als dramatischen Componisten, mochten sie ahnen, aber sie hatten keinen Grund, ihn dafür chauvinistisch abzustrafen, wie sie denn stets, auch jetzt noch, dem Genius, er sei welches Stammes er sei, unbedingte Heerfolge zu leisten willens sind. Und gerade der Umstand, daß sie in der „Iphigenie in Aulis" einen Zug ihres eigenen Wesens geadelt, erhoben, idealisirt wieder fanden, bannte sie an den Schöpfer des neuen großen Werkes. Man möchte es für eine Fabel halten, daß die Offiziere bei Achills großer kriegerisch instrumentirter Arie in D-dur, die dem Kalchas und Agamemnon Rache schwört, falls sie es wagen sollten, an Iphigenien Hand zu legen, aufgesprungen seien und

überwältigt von dem Feuer und der ritterlichen Leidenschaft der Musik die Degen gezogen haben, wäre es nicht durch unverdächtige Zeugen hinlänglich verbürgt. Das geschah am 19. April 1774, und dieser fabelhafte Erfolg wuchs mit jeder Wiederholung, wenn sich auch eine ähnliche Scene nicht zum zweiten Male ereignete.

Die Oper selbst ist immer noch ein Werk des Übergangs. Mit dem Sujet, das aus einer ganz anderen Welt als „Orpheus" und „Alceste" stammte, hatte Gluck auch einen anderen Stil zu finden, und dieser bot sich ihm nicht durchweg leicht und willig. Dort überwogen die lyrischen Verweilungen, hier drängte die Handlung ungleich energischer vorwärts, und an die Stelle zärtlicher, freudiger und schmerzvoller Ergüsse trat die Sprache des Muthes, des Trotzes, des Grimmes: es war das französische Pathos, in Opernverse gebracht, und diesem Pathos hatte sich Gluck, der Deutsche, der bislang in italienischer Manier componirt hatte, anzubequemen. Das ging nicht ohne Gewaltsamkeiten, ohne Sprünge und Lücken, und manche Hindernisse bereitete ihm auch du Rollet's Gedicht, das im Anschluß an Racine, der wieder dem Euripides folgte, die Mythe von dem Opfer behandelt, das Agamemnon in Aulis der erzürnten Artemis in der eigenen Tochter bringen soll. Man weiß, daß die Göttin schließlich den Willen für die That nimmt und, mit dem Blut einer Hirschkuh zufrieden, die Jungfrau zu sich entrückt. Der schwere Conflict des Vaters, der sein Kind zärtlich liebt, wird durch den Widerstand seiner Gattin und Achill's, der hier als Iphigeniens Verlobter auftritt, noch verschärft. Diesen, den jungen Helden, besiegt bei Euripides der feste Sinn der Todgeweihten, die sich von dem ersten Schrecken und Zagen zum reinsten Heroismus erhebt, und nur Klytaemnestra verharrt im Groll gegen den Gemahl, den sie der Grausamkeit zeiht — bei du Rollet ist Achill bis zuletzt entschlossen, sich dem König und dem Priester zu widersetzen. Der Einmischung der Göttin, die Iphigenien „rettend in eine Wolke hüllt", substituirt Racine den Selbstmord einer in die Handlung neu eingefügten Person, der Euriphile, die den Achill hoffnungslos liebt und, wie Iphigenie eine „Tochter aus dem Blute der Helena", von

dem doppeldeutigen Orakel als das eigentliche Opfer gemeint ist — du Rollet weiß, zum Vortheil des Ganzen, von dieser Euriphile nichts, weicht aber auch von der schönen Fassung des griechischen Tragikers ab und läßt den plötzlich erleuchteten Kalchas vorgeben, die Götter seien versöhnt, was sich denn wirklich zu bestätigen scheint: denn vom Himmel fährt der Funke, der den Scheiterhaufen in Brand setzt, der lang erhoffte günstige Wind erhebt sich, um die Griechen nach Troja zu führen, und in endlosen Tänzen und Gesängen werden Ruhm und Liebe gefeiert. Richard Wagner, der Gluck's berühmtes Werk bearbeitete, hat das Mißliche dieses Schlusses gefühlt und die Göttin, die uns ohnedies durch Goethe's unsterbliches Gedicht in ihrer milden Menschlichkeit ganz vertraut ist, wieder wie bei Euripides selbst erscheinen lassen, um das schöne, rührende Jungfrauenbild statt zu den Freuden der Hochzeit zu den Höhen ihres heiligen Dienstes zu führen. Ein unschätzbarer Gewinn. Die ernst geführte Handlung verbot geradezu den oberflächlichen Schauspielschluß, der nach Thränen und Todesschauern in Tanz und Schmaus ausgeht, und Dianens Amt, die dea ex machina zu spielen, verklärt sich durch die erhabene Rettung, die sie wählt. Zwar sehen Vater, Mutter und Geliebter die reine Tochter und Braut beklommenen Herzens scheiden, aber sie wissen sie in der Göttin Hut, und die fromme Weihe, die sich Aller bemächtigt, drückt auf den Ernst des Werkes ein ungleich edleres, passenderes Siegel als der Hymenaeus des Rollet'schen Gedichtes. Damit es aber nicht erlösche, statt kräftig auszutönen, faßt Wagner Alles, was Kalchas und die Griechen bei du Rollet von gloire und victoire singen, in den Schlachtruf: „Nach Troja!“ zusammen. Ein Schluß, wie er dramatisch nicht besser gewünscht werden kann. Einzig in dieser Gestalt wird denn auch die aulidische „Iphigenie“ noch heutzutage auf den deutschen Bühnen aufgeführt.

Gewisse andere Mängel des Textbuches konnte diese Änderung jedoch leider nicht beseitigen. Zwar davon, daß die Gestalten der Antike für die Oper der Neueren „unnahbare Wesen“ seien, weil der Musiker vergebens „in der steinernen Brust nach dem klopfen-

den warmen Herzen fühle," mögen voreingenommene Theoretiker reden. Es wäre allerdings eine Thorheit, uns Moderne in eine Weltanschauung hineinzuzwingen, für die dem Volke das lebendige Verständniß fehlt, aber schließlich sind, wenn nur der Dichter die Kraft hat, das rein Menschliche in den Gestalten und den Stoffen der Antike herauszufinden, Ajas, Antigone, Iphigenie, Medea ganz so frei oder ganz so gebunden wie wir Menschen des neunzehnten Jahrhunderts. Gewisse Voraussetzungen müssen wir jedoch, wenn sie nur dem natürlichen und sittlichen Gefühl nicht zuwiderlaufen, stets, bei jedem Drama in den Kauf nehmen, und es ist uns im Grunde ziemlich gleichgültig, ob es die griechischen Götter und die über ihnen waltende Moira ist, an die wir glauben sollen, oder die Götter der Walhall und die Nornen, ob wir uns in den Vorstellungskreis des „Lear" oder den des „Wallenstein" versetzen müssen. Wir erkennen eine jede Gestaltung des religiösen und öffentlichen Lebens an und acceptiren sie ohne Mühe, wenn nur in den Menschen selbst die gleichen Empfindungen wirken, die auch wir verstehen, dieselben psychologischen und moralischen Gesetze, nach denen sich auch unser inneres Leben regelt. Nur wenn dies verletzt wird, wenn man unsere natürlichen und sittlichen Regungen verwirrt, werden wir zurückgestoßen, und Goethe wußte sehr wohl, was er that, als er seine Iphigenie die Lüge verabscheuen ließ, die sie bei Euripides unbedenklich ausspricht. Das wäre ein schweres Hinderniß für uns gewesen, und das vermied der große Mann, als er sein schönes, stilles und bewegtes Gedicht schrieb, mehr darauf bedacht, aus seiner eigenen vollen Seele heraus als aus dem Geist einer versunkenen Cultur zu schaffen. Und auch ohne solche „Modernisirungen", wenn wir es einmal so bezeichnen wollen, sind die größten und schönsten antiken Stoffe unserer neueren Dichtung gewonnen, wenn die Poeten nichts weiter thaten, als daß sie Herz und Sinne reden ließen, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern vom gleichen Schlage sind. So hat uns Grillparzer seine Sappho, seine Argonautentrilogie und „des Meeres und der Liebe Wellen" bescheert, echte, fühlende, heißblütige Menschen, die sich, anstatt uns anzu-

frösteln, warm an unser Herz legen. Dagegen werden wir uns im Anschauen von Hebbels gewiß doch bedeutenden „Nibelungen“ immer verletzt fühlen, wenn sich die Burgunden, Gunther und die Seinen, zuletzt sogar nach kurzem Bedenken der jugendlich-reine Giselher auf Hagen's Seite stellen, um für ihn einzutreten und wider Wissen und Gewissen den Eid zu leisten, „daß er kein Meuchler und kein Mörder sei.“ Dies Institut der Eideshelferschaft ist der Überrest einer entschwundenen Zeit, der in schreiendem Widerspruch mit unserem sittlichen Empfinden steht!

Also nicht die Sphäre der Antike, nicht die griechische Schicksalsidee, das griechische Ethos und dergleichen Dinge schaden der vollen dramatischen Wirkung der „Iphigenie in Aulis“ des Rollet und Gluck. Außer der Plumpheit und Unwahrscheinlichkeit des Schlusses, dem man bei der widerspruchsvollen Rolle, die der alte Kalchas spielt, nicht den geringsten Glauben entgegenbringt, sind es Gründe künstlerischer Natur: der Textdichter hat es eben nicht vermocht, seine Gestalten sonderlich zu individualisiren, und noch weniger hat er, wie Marx bereits bemerkt hat, mit dem ich mich in diesem Punkte in völliger Übereinstimmung befinde, die Handlung in einen großen Strom, der wächst und schwillt, zusammenfließen lassen; sie ist schlecht geführt, zersplittert und ohne dramatische und scenische Höhepunkte. Ein einziges Mal scheint ein Gipfel in stetem, raschem Fortschritt erklommen werden zu sollen: im zweiten Akt, wenn nach dem schönen Ensemble „Du Gott der Ehe, hör!“ der treue Arkas dem frohen Zuge den Weg vertritt und den Schleier von Iphigeniens Geschick lüftet. Da tritt eine augenblickliche Erstarrung ein, Iphigenie, Klytaemnestra, Achill schreien auf, der Chor drückt sein Entsetzen aus und die Thessalier schwören, das blutige Opfer zu verhindern. Nun aber folgt eine Arie der Klytaemnestra, die trotz der Vorreden Gluck's zur „Alceste“ und zu „Paris und Helena“ dem alten Schema folgt, mehr musikalischen als dramatischen Gesetzen dient und doch keines ganz erfüllt. Denn musikalisch ist die Arie („Ach, zum Tode verdammt“) nicht reizvoll genug und dramatisch ist sie zu schwach. Es bedarf keiner Worte, daß hier

nicht plötzlich der roh naturalistischen Forderung nachgegeben werden soll, die eine Arie ganz ausschließen möchte, weil sie dem Gang der Ereignisse in der Wirklichkeit nicht entspricht. Es kommt nur darauf an, daß sie zu rechter Zeit die Empfindungen, die die Brust einer dramatischen Person bewegen, zusammenfaßt und mit den Mitteln und nach den Formgesetzen der Musik mit dramatischen Accenten ausspricht. Sie ist so wenig wie jeder andere künstlerische Vorgang eine Copie des äußeren, sondern vor Allem ein verklärtes Abbild des inneren Lebens. Nur muß sie an rechter Stelle stehen und den Empfindungsgehalt wirklich erschöpfen. Eine formvolle Arie der Donna Anna bei dem plötzlichen Anblick der Leiche ihres Vaters würde z. B. ein Unding sein, weil das jäh erschütterte Gefühl unmöglich dazu gelangen konnte, sich zu sammeln und in einem großen Erguß zu entladen. Wenn sie aber in Don Juan den Mörder des Comthurs erkannt und, zuerst völlig fassungslos, im wildbewegten Recitativ nach Luft gerungen, sich dann beruhigt und den Hergang erzählt hat, dessen Katastrophe sie auf's Neue leidenschaftlich steigert, dann schließt die Arie „Du kennst den Verräther" diesen Proceß auf das Glaubwürdigste ab. Rache an dem Mörder ist das große Thema ihres Lebens, und mit großen vollen Tönen faßt sie es noch einmal zusammen, nun ihr die Erfüllung gesichert ist. Klytaemnestra aber konnte unter dem Schlag, der sie getroffen, unmöglich Zeit zur Fassung gewonnen haben und viel zu beruhigt und darum unglaubwürdig fleht sie den Achilleus in der gedehnten Arie um Schutz und Hülfe an. Was an anderer Stelle, in anderer Stimmung völlig berechtigt gewesen wäre, ist hier ein bloßer Aufschub, der uns ungeduldig macht, anstatt unsere Erregung und Theilnahme zu steigern. Das ist um so mehr zu bedauern, weil ohne dies Hemmniß der Akt bewegt zum Schluß geführt sein würde. Denn im engen Zusammenhange stehen das Terzett, die Arie Achill's, der den Bitten Iphigeniens nachzugeben und ihren Vater zu schonen sich vorsetzt, seine große Scene mit Agamemnon, das heftige Duett der Beiden und Agamemnon's mächtig bewegter Monolog, der damit schließt, daß er sich selbst an der geliebten Tochter Stelle der zürnenden Artemis als

Opfer darbietet. Hier sehen wir in der That eine längere Scenenreihe wachsen, schwellen und Frucht tragen und das dramatische Gefühl ist wie das theatralische befriedigt. Diese Gipfelung ist aber auch die einzige des Werkes.

Liegt es in dem Mangel solcher Concentrationen und Steigerungen, daß das Publikum, wie ich zu bemerken oft Gelegenheit hatte, auch wenn es der Oper die günstigste Stimmung entgegenbringt, nach und nach erkaltet und sich erst bei der eben erwähnten großen Scene des Königs wieder erwärmt, dann mag noch ein zweiter Umstand ein herzliches Interesse niederdrücken: die politische Luft des Stückes. Auch dies ist einer der künstlerischen Gründe, die der vollen Wirkung der aulidischen „Iphigenie" hinderlich sind. Künstlerisch darum, weil die Musik, wie wir gesehen, mit dem „staats- und modegesetzlichen Wirrwarr" nichts anzufangen weiß und weil Gluck's weises Bestreben selbst dahin ging, in der Oper nur menschliche, in Musik verkündbare Motive ihre allgemein verständliche Sprache reden zu lassen. Das ist nun zwar anscheinend in der „Iphigenie in Aulis" auch der Fall. Die großen Volks- und Staatsinteressen, die Euripides betont, sind zurückgedrängt, die bräutliche und die Elternliebe lehnen sich wider den harten Schluß der Gottheit auf. Immer aber bleibt doch der ganz außerhalb des Dramas liegende Raub der Helena und der Zug der Achaeer nach Troja die nothwendige Voraussetzung aller dieser Conflicte und für diese Interessen empfinden wir im musikalischen Drama nichts. Iphigenie muß fallen, damit die durch ein Vergehen Agamemnon's erzürnte Göttin der in Aulis aufgehaltenen griechischen Flotte günstigen Wind verleihe, und diese Wendung ist doch wiederum nur nöthig, damit das nationale Prestige der Griechen nicht leide. Was kümmert uns das? Es ist uns vollkommen gleichgültig, weil die Musik mit ihm nichts anzufangen weiß. Gluck mochte keine Ahnung davon haben, daß ihn die Politik, die er aus der Oper grundsätzlich verbannen wollte, heimlich doch mit ihrer kalten Hand berührte und über sein kühnes, bedeutendes Werk einen eisigen Hauch sandte. Aber es ist einmal geschehen, und der Unterschied wird uns nie leb-

hafter fühlbar, als wenn wir die „Iphigenie auf Tauris“ neben ihre Schwester von Aulis stellen. Wie ganz ist jene von warmem Leben erfüllt und wie akademisch nimmt sich diese neben ihr aus! Zwar Gluck's Ungewohntheit der neuen Aufgabe gegenüber that das ihrige. Die italienische Weise war noch nicht ganz verlassen, die französische noch nicht ganz gefunden. Dort redete der Musiker (den Gluck trotz seiner Theorie selbstredend ebenso wenig verleugnen wollte und konnte wie später Richard Wagner) mehr als der Dramatiker, hier mußte diesem der Vorrang gebühren. Jetzt machen sie sich gegenseitig den Rang streitig, denn ein inniges Bündniß zu Beider Heil wie in der „Iphigenie auf Tauris“ haben sie noch nicht geschlossen, und keiner gewinnt dabei. Der Musiker bricht oft jäh ab oder greift zu kleinen Formen, um dem Dramatiker eine Concession zu machen, der doch auch leer dabei ausgeht. Daher die unbedeutenden Liedweisen der Klytaemnestra („Wie freut sich mein Herz“) und der Iphigenie („Die Liebe, durch die ihr mich ehret“), daher die langen recitativischen Scenen zwischen Mutter und Tochter im dritten Akt, die, vermeintlich dramatisch, doch der Bewegung der Seele nicht genug thun. Und andererseits die Rücksicht auf die französische Balletlust, der das dramatische Interesse ausschweifend geopfert wird! Wer aber könnte alles Große verkennen, das solche Menschlichkeiten goldschwer aufwiegt? Wer Klytaemnestra's G-Moll-Arie „Schleudre, Zeus, flammende Blitze“, die (nach dem Maß der musikalischen Mittel zu Gluck's Zeit) wie im Wetter daherfährt? wer den von süßer Liebessehnsucht beflügelten Zwiegesang Achill's und Iphigenie's „Hymen! Stille unsre Leiden!“? wer endlich die ganz meisterhafte Scenenreihe, die die Oper einleitet: des Königs eben so eindringlich declamirte wie musikalisch charakteristische Arie „Diana, du Erzürnte“, des Volkes energische Forderung, Kalchas' priesterliche Erschütterung, zu der sich der Klageruf des Vaters gesellt, die Chöre, die die Ankunft der Königinnen melden, und der kurze, aber machtvolle Satz „Ihr Könige, so hoch, und doch Sterbliche nur!“? Fürwahr, stände das ganze Werk auf der Höhe dieser zwar weder mit Mozart'schem Wohllaut getränkten, noch von Beethoven's leidenschaftlichem

Titanenthum erfüllten, aber in ihrer herben, strengen Einfachheit und Wahrhaftigkeit Zug für Zug treffenden, verehrungswürdigen Einleitung — es gäbe nicht viel, was ihm an die Seite zu stellen wäre.

Und Eins vor Allem! Man kann von der Oper nicht scheiden, ohne ihrer größten Zierde, der Ouverture, gedacht zu haben, mit der Gluck Alles übertraf, was auf diesem Gebiete je geschaffen war. Ist sie doch bis auf den heutigen Tag ein großes, unzerstörbares Muster geblieben! Im fühlbarsten Zusammenhang mit dem Inhalt des Dramas legt sie ihn ohne kleinliche Détailmalerei in großen tadellosen, durchweg musikalischen Formen dar und mündet, ohne Abschluß, mit dem Dominantaccord direct in die Introduction (Agamemnon's Arie) ein. Das Thema dieser („Diana, du Erzürnte"), das nebenbei bemerkt einer älteren Oper Gluck's, dem Telemach, entnommen ist, eröffnet auch die Ouverture: es ist ein qualvoller Aufschrei, die Auflehnung des zerrissenen Herzens gegen den göttlichen Willen. Dann setzt im Fortissimo das unverfälschte C-dur ein (im gleichen Tempo des ersten Satzes, also im Andante, wie die Wiederkehr desselben Themas in den Chören der aufrührerischen Griechen im ersten Akt beweist): ein fester, unbeugsamer Wille; lieblich, „wie die Rose in der ehernen Hand" ruht in seiner gewaltsamen Haft ein Motiv holdester, jungfräulicher Anmuth, das Motiv Iphigeniens, und in durchdringenden Klagelauten fleht das Leid der Eltern um Mitgefühl, um Trost und Beistand, immer wieder von dem Schicksalswillen gebieterisch, fast brutal zum Verstummen gebracht. Man prüfe das Werk, ob sich das nicht Alles so von selbst, so einfach und natürlich der Empfindung aufdrängt, als hörte man den Musiker aus seinen Tönen reden. Keine Deutungssucht, die sich so oft an der Ganzheit und Wahrheit der Kunst versündigt, könnte an ihrer schlichten, sich selbst erklärenden Größe herumklügeln; geschweige denn hat sie den Inhalt der Ouverture ausfindig gemacht und ausfindig machen können. Er liegt am Tage. Jeder musikalische Sinn empfindet ihn, und wer sich immer mit ihm beschäftigt hat, Richard Wagner, der an Stelle des alten, für die Concertaufführung der Ouverture bestimmten, angeblich von Mozart, nach

Marx von dem Berliner Hofrath J. P. Schmidt herrührenden Schlusses einen besseren gesetzt, Marx, Bitter u. A. kommen im Wesentlichen auf dasselbe hinaus.

Wie hoch Gluck mit dem Meisterwerk dieser Ouverture über den Durchschnitt der damaligen nur erst halbentwickelten Instrumentalmusik, auch seiner eigenen, hinausgewachsen war, das empfindet man nicht deutlicher, als wenn man das schwache Stück daneben hält, das er seiner Oper „Telemach" raubte, um es der „Armida" voranzustellen. Dort eine bewunderungswürdige Tondichtung, die ganz aus dem Geist des Dramas, das sie einleiten soll, geboren ist, hier eine beliebige Musiknummer, die man nach Gefallen dieser oder jener Oper voranschicken kann. Eine Thatsache, die uns an Gluck's künstlerischem Ernst irre machen könnte, wenn wir nicht schon aus der gewöhnlichen Durchschnittswaare, die er zwischen seinen größten Schöpfungen dem Publikum auftischte, den Schluß hätten ziehen müssen, daß der Reformator sich mit dem seichten Modecomponisten in ihm merkwürdig gut vertrug. Hatte er doch auch seinen „Orpheus" den Anforderungen des französischen Theaters angepaßt und seine edle „Alceste" um ihre reinsten Perlen betrogen, als er sie nach dem Muster eines alten Quinault'schen Dramas neu zurechtstutzen ließ und umcomponirte. Oder ist es ein Vorzug, daß du Rollet, der Bearbeiter, Alceste nicht durch den Lichtgott, sondern durch den Herkules dem Leben zurückgiebt? Erniedrigt diese Unterschiebung den Admet nicht auf's Tiefste? Hätte diese Rettung oder doch ihr Versuch nicht ihm, dem Gemahl, gebührt? Wir gewinnen nichts als eine theatralische Scene, in der Admet den Todesgott und seine Helfer — in die Flucht schlägt, und verlieren die wundervolle Scene der Fürstin im Hain vor Pherä, ihr Zwiegespräch mit Thanatos, den lieblichen Gesang der Kinder und so manche innige, ergreifende Einzelheit, die wir dem Theatergötzen mit Schmerzen zum Opfer fallen sehen. Und wie wächst das Bedauern, wenn man sich sagen muß: Gluck selbst hat sein herrliches Geschöpf in den Tod geschickt.

So sehen wir denn den Meister in Paris der französischen Phrase und Theaterpose verfallen und müssen doch eingestehen, daß

seine Hinwendung nach Frankreich eine Nothwendigkeit war, die seinen Genius auf die stolzeste Höhe trug. Daß rein ideal betrachtet noch günstigere Lebensbedingungen für ihn denkbar gewesen wären, die ihn zu glorreicher Reife gebracht hätten, ohne der keuschen Hoheit seiner Kunst ein Jota zu rauben, ist wohl richtig, aber auf dieser Erde gab es nun einmal kein Land, das ihm förderlicher sein konnte als Frankreich. Man verstand, man bejubelte ihn dort; zwar griff man ihn auch an, aber diese Kämpfe, an denen er sich selbst mit der Feder eifrig betheiligte, stärkten seinen Muth und seine Einsicht. Und hat er einige Pariser Unarten und Manieren angenommen, die seiner Kunst schadeten — der strenge Ernst des Deutschen ging ihm dennoch nicht verloren und jeder Besuch in seinem Wien gab ihn sofort wieder ganz sich selbst zurück. Nun er es, zum Heil für das Gedeihen und die Ausbreitung seiner Kunst, aufgegeben, konnte es ihm als Asyl nach dem glänzenden und verwirrenden Pariser Treiben wohlthun und nützen. Ohne Paris hätte er keine „Armida" und „Iphigenie auf Tauris" schreiben können, aber ohne sein Deutschthum und seine beständige herzliche Fühlung mit der Heimath wären sie auch nicht geworden, was sie sind.

Daß von diesen beiden großen Werken „Armida" trotz der leuchtendsten Schönheiten stark mit dem französischen Zopf verflochten ist, während „Iphigenie auf Tauris" sich hoch über die nationalen Schranken erhebt und eine Vereinigung von Größe und Innigkeit der Empfindung, von musikalischem Schönheitstrieb und dramatischem charakteristischen Ernst offenbart, die ihr zu allen Zeiten eine Ausnahmestellung bewahren und Macht über die Herzen verschaffen wird, ist wohl das Urtheil Aller, die sich eingehend und liebevoll in ihren Geist versenkt haben, ohne in eine blinde Parteileidenschaft wie Bitter gerathen zu sein, dessen frugale Natur in der „Armida" auch da noch Farbengluth und sinnliches Leben wahrnimmt, wo uns nur graue todte Flächen und hohläugige Puppen anstarren. An der vollen, unbedingten Entfaltung seines Genies hinderte Gluck schon das Quinault'sche Gedicht, das, zur Zeit seines Entstehens eine sehr schätzenswerthe, wenn auch stark akademische Leistung, zu Gluck's

Zeiten bereits überholt war. Daß er es doch wählte, trotzdem Lully es hundert Jahre vor ihm bereits componirt hatte, mag eine Huldigung an das französische Nationalgefühl, Ueberzeugung von der Trefflichkeit des Textes oder eine Art trotziger Laune gewesen sein, bei der denn freilich selten etwas Vollkommenes herauskommt. Er hätte den Franzosen eben einmal zeigen wollen, was aus dem Stoffe zu machen sei, um die alberne Insinuation zu widerlegen, daß nur seine Libretti seinen Opern ihren Erfolg verschafft hätten. Haben wir doch in der neueren Musikgeschichte ein ähnliches Beispiel an Verdi, der den Text des von Auber bereits in Musik gesetzten »Bal masqué« noch einmal vom Wirbel bis zur Sohle componirte. Was den Meister locken durfte, das war der große, rein menschliche Kern des Armidenstoffes. Was uns Tasso im „Befreiten Jerusalem" von der zauberkundigen Fürstin von Damascus erzählt, die den herrlichen jungen Rinaldo, die Zierde der christlichen Ritterschaft, ihren grimmigsten Gegner, in ihre Gewalt bringt, um ihn, dem sie den Tod geben wollte, von Liebe übermannt in ihre Wunderwelt zu entrücken, bis der Klang der kriegerischen Trompeten des Kreuzfahrerheeres den Jüngling zurückruft — das trägt die gleichen, großen typischen Züge wie der Orpheus- und Alcestenstoff, wie der Stoff des Don Juan, des Fidelio, des Tannhäuser. Schon manches Heldenthum ist so dem Zauber einer verweichlichenden Liebe verfallen und hat sich, zweigetheilt, mit blutendem Herzen losgerissen, die geliebte Verderberin dem Jammer und der Reue überlassend. Aber dieser große Inhalt konnte in der pedantischen Manier Quinaults unmöglich bewältigt werden. Die alte Perrücke hat die Höhepunkte zwar nicht übel herausgebildet, aber zwischen ihren blumigen Gipfeln liegt ödes Haideland, von Schemen bevölkert, die weder Fisch noch Fleisch, weder Menschen noch Geister sind, und die im Grunde nur beschworen werden, um aus dem einfachen Stoff ein fünfactiges Drama zu machen. Diese Schwächen des Gedichts haben sich denn auch sammt und sonders gerächt. Die langen, undramatischen Gesänge der Begleiterinnen Armida's, der Phenice und Sidonie, gehören zu dem Flauesten, was Gluck geschrieben,

die Arien des langweiligen alten Oheims der Fürstin, des Königs Hydraot, streifen unser Herz mit kaltem Hauche, und erst dann reckt sich Gluck zu seiner ganzen Größe empor, wenn nach einem für den heutigen Geschmack allzugedehnten, die Handlung nur verschleppenden, immerhin aber doch musikalisch stolzen und glänzenden Festgepränge („Seltner Ruhm, wenn an Trophäen nur die eigenen Kränze wehen") der verwundete Krieger das Unerhörte meldet, daß „ein einziger Held" (Rinaldo) die gefangenen Waffengefährten aus seiner Gewalt befreit, ein „Dämon des Kampfes". Diese Botschaft und ihre Wirkung sind Meisterzüge. Zuerst verstummt Alles wie erdrückt von dem Unglaublichen, dann, als hielte ein Unwetter den Athem an, um alsbald in aller Furchtbarkeit loszubrechen, singen die Soli im Pianissimo, abgebrochen, unter Pausen „Bringt ihm Schmach und Martertod", bis sich Alles, was sich nur um den Thron von Damaskus schaart, in der Begier nach Rache vereinigt und, wie in wildem Durcheinander, als griffen die Hände hier- und dorthin nach Waffen, in dem Wirbel der Triolen des Orchesters davonstürmt. Es ist das Muster so vieler Entrüstungsfinales geworden und eine deutliche Erinnerung davon ist unschwer in dem zweiten Aktschluß der Hugenotten zu entdecken. Hätte nur der vierte Akt der „Armida" Aehnliches aufzuweisen! Aber leider weiß er uns nichts als eine dürftige, platte und geschmacklose Episode zu bieten. Dieser dänische Ritter und sein Freund Ubald, die Rinaldo aufsuchen, um ihn zur Ehre und zur Pflicht zurückzuführen, sind es weiß Gott nicht werth, einen ganzen Akt hindurch das Merkziel der Betrachter zu sein, und fast wären wir zufrieden, wenn uns die Schrecken und Hindernisse, die sich ihrer Fahrt in den Weg stellen, nur erzählt würden. Armida sendet ihnen einen ihrer Geister unter „Lucindens", der Geliebten des Dänen, Gestalt, und sofort verfällt der edle Ritter auch der Täuschung; ja, er würde in des schönen Teufelsliebchens Armen seine Sendung schmählich vergessen, wenn nicht Ubald mit seinem Zauberstabe den Trug zernichtete und den Thoren zur Besinnung brächte. Nun aber erliegt sein Erretter der gleichen List. Ubald glaubt seine „Melisse" zu sehen und thut es seinem Gefährten in

Allem gleich. Natürlich revanchirt sich nun der Däne mit dem „diamantenen Schilde“ und die beiden Biedermänner können ihre Wanderung fortsetzen. Es ist eine Symmetrie, bei der der Ernst aufhört — denn von einem dramatischen Interesse kann bei einer so wohlfeilen Gaukelei ohnehin keine Rede sein. Selbst mit der Beseitigung der guten „Melisse“ hat man darum noch nicht genug gewonnen: die Bezauberung des Dänen genügt allein schon uns zu verstimmen. Man braucht gegen den alten Quinault, der sich um Lully und die französische Oper die größten Verdienste erworben und manchen Vers geschrieben hat, dessen elegante Melodik selbst die Sprache Racines, Corneilles und Voltaires übertrifft, nicht ungerecht zu sein, aber es giebt künstlerische Gesetze, die weder mit einem Katechismus der Dramaturgie und thörichten apriorischen Constructionen, die den Dramen der Antike entnommen für alle Welt und alle Zeiten gelten sollen, noch mit der Mode des Tages irgend etwas zu thun haben, deren Quelle vielmehr das einfache, natürliche Gefühl ist, auf das sich schließlich jede Kunsttheorie zurückführen läßt — und diese Gesetze werden nicht ungestraft verletzt. Wenn unser Interesse auf einen wichtigen Vorgang, den Kern des Dramas, Rinaldos Liebesbann, gerichtet ist, wollen wir nicht durch Nebendinge müßigster Art abgelenkt werden, und am Allerwenigsten ertragen wir Angriffe auf unsere gesunde Vernunft und unsere Genußfähigkeit durch Ungereimtheiten und wirkungslose Wiederholungen. Den blinden Lobrednern der „Armida“ sind diese Mängel des dramatischen Gedichts in Erinnerung zu rufen, ohne daß ihnen die Freude an den musikalischen Schönheiten, die auch der vierte Akt reichlich besitzt, verkümmert werden soll. Nur mögen sie, die in der „Armida“ das vollendete Musikdrama preisen, sich klar machen, daß jene Schönheiten mit dem Dramatischen nichts mehr zu thun haben.

Ueberdies befand sich Gluck's Naturell mit der romantischen Welt der Dichtung in Widerspruch. Es ist zwar ganz erstaunlich, was für süße, berückende Schmeicheltöne er seiner Leier zu entlocken gewußt hat, und, wenn man sich auf den zart getemperten Grundton des Ganzen einmal versetzt, dann hat man allerdings zuzu-

gestehen, daß der Meister Schatten und Licht, Heldengröße und Liebesleidenschaft, das strenge Gebot der Tugend und den entnervenden Rausch der Sinnlichkeit vortrefflich contrastirt und eine Melodik gefunden hat, die uns in ihrer weltvergessenen Schönheitsseligkeit wahrhaft „romantisch" anweht. Es kann zum Beispiel nichts Lieblicheres geben, als das große Orchesterstück, mit dem Rinaldo die Gärten der Armida betritt. Wie ein Blumenteppich breitet es sich aus, und darüber hin wandelt schlummertrunken die Stimme. Und wie sich hier Alles zum Ganzen webt, die blaue, lichtdurchfluthete Luft, das Rauschen der Bäche, der Blumenduft, die Nachtigallen! Nichts ist zuviel, und doch wird in den edelsten, maßvollsten Grenzen Alles gesagt, was der Componist sagen wollte und konnte. Und zudem in ganz neuen Formen! Denn außer dem gleichartigen Satz im Elysium des „Orpheus" gab es nichts Aehnliches, kein Instrumentalstück, in dessen Grund die Stimme nur hineingewebt wurde; aber der Satz der „Armida" ist der ausgebildetere, vollkommenere von beiden, und nur erst bei Wagner finden wir ein ähnliches principielles Verhältniß von Orchester und Singstimme wieder. Solchen Thaten gegenüber giebt es nichts als Bewunderung. Und doch — die Aber nisten sich überall ein — fließt nicht immer noch ein castalisches Gewässer durch diese Aue? Prüft man die herrliche Musik Gluck's an der Phantastik und der dämonischen Leidenschaftlichkeit des Stoffes, ist sie dann nicht immer noch von einer unschuldigen Lieblichkeit? Gluck war durch ein geheimes sympathisches Band mit der Antike verbunden: nicht mit dem prometheischen Aeschylus, aber mit dem klaren, harmonischen Sophokles, und dessen Geist ist es, der durch seine Tondramen schreitet. Wen aber dieser Unsterbliche gesegnet, der weiß von der schwülen, versengenden Tropensonne, von der fabelhaften Pracht des Orients, von dem heißen betäubenden Hauch, der den goldenen Harnisch der Mannesehre allein zu schmelzen vermag, nichts. Man denke sich einmal den Stoff in den Händen Wagner's! Welch' andere Geister hätte er beschworen! Schon seine Vorläufer, Weber, Marschner — wenn sie anders der romanische Stoff zur Composi-

tion gereizt hätte! Man braucht aber nicht einmal so weit zu gehen; auch würde die Vergleichung nicht ganz zutreffen, denn die harmonischen und orchestralen Mittel sind seit Gluck so vervollkommnet worden, daß auch ein geringerer Geist heutzutage mit bloßer Routine einen exotischen Spuk beschwören könnte. Nein, bleibe man auf dem Standpunkt der musikalischen Entwicklung zu Gluck's Zeit. Auch mit den damaligen Farben wäre ein glühenderes Colorit für den Venusberg von Damaskus wohl erreichbar gewesen, wenn ein gleichgestimmter Genius sie gemischt hätte. Der aber fehlte, und das größte Genie der Oper, das lebte, eben Gluck, konnte und wollte seinem ganzen Wesen nach von stärkeren Würzen nichts wissen. Was er vermochte, gab er redlich, mit genialer Kraft, und da schließlich nicht die Farbe an und für sich, sondern ihr Verhältniß zu den übrigen ihre Wirkung bestimmt, wußte er durch ihre geschickte Mischung und Contrastirung bis zu einem gewissen Grade zu erreichen, was seinem Naturell fehlte. Wir werden nicht müde, die süße Najadenweise „Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder" und den reizenden Satz mit dem doppelten Echo zu hören („Durch Paradiese führt das Leben"), und nur wenn wir einige Takte von Mozart vernehmen, die den gleichen melodischen Zauber ohne die Nebenabsicht der Verführung athmen (man nehme irgend etwas, sei es aus „Idomeneo", »Cosi fan tutte« oder „Don Juan"), dann sagen wir uns, daß es eine unnahbare, keusche und kühle Natur sein muß, für die die Klänge im zweiten Akt der „Armida" schon eine verbotene Lockung bedeuten. Und was würde aus dem guten Rinaldo geworden sein, wenn die Elfen und Wassergeister des „Oberon" oder wenn die Bacchantinnen des Hörselbergs ihn bethört hätten? Ich halte die Wagner'sche verschwenderische Farbenfülle nicht für das Maß der Dinge und glaube, daß ein allzugroßer Aufwand den Ausdruck schließlich in's Gewaltsame und Marktschreierische steigert — aber die Vergleichung belehrt uns über Gluck's Wesen.

Nun höre man aber, welcher Wirkungen der außerordentliche Mann fähig ist, wenn die Charakteristik, die er geben will, seinem eigenen hoheitvollen Wesen verwandt ist, wenn sie ihm den Ausdruck

der Strenge oder jene Mischung von Süß und Bitter, von Ernst und Milde auferlegt, deren er vor Allem fähig ist; oder wenn die dramatische Situation den Musiker und den Declamator, den frei schaffenden Künstler und den überlegenen Denker zugleich in ihm herausfordert. Ganz herrlich, „gehalten und mit Hoheit", wie Gluck vorschreibt, tritt der junge Rinaldo zu Beginn des zweiten Aktes mit dem von ihm befreiten Artemidor auf (den man auf unseren Bühnen durch den dänischen Ritter zu ersetzen pflegt), und stolz und frei verkündet er sein reines Evangelium der „Freiheit". Spröde, unangetastete Jugendlichkeit in jeder Fiber! Wie machtvoll ist Armidens und Hydraots so unglaublich einfach gesetzte und instrumentirte Beschwörung der Geister mit ihrem später von der Singstimme aufgenommenen stereotypen Schritt vom e zum unteren h in Ganztönen („Der Rachlust nächtliche Geister"). Welch' ein tiefer Sinn liegt in der Molltonart, in der Armide sich von der Schönheit des schlummernden Feindes überwunden bekennt und die Dämonen, diesmal zu anderm Werk, herbeiruft: damit sie den Geliebten und sie selbst auf den Flügeln des Westes durch die Lüfte tragen. Durch das neuerwachte Gefühl bricht immer noch der Ton des Schmerzes: es ist eine Liebe in Trauer. Die Melodie trägt einen Flor und wir ahnen, daß sich die Wandlung in Armidens Herzen nicht zu ihrem Heil vollzogen hat. Und dazu flattert es in den Violinen und Flöten in Sechzehnteln, die den ganzen Satz begleiten: das Wehen der Winde, die das Geheiß ihrer Gebieterin erfüllen und das Paar der Erde entrücken. Und welch' eine Scene: die Beschwörung des Hasses und das Erscheinen der schlangenhaarigen Megäre! Man darf einige der üblichen Tänze darin, die sich bei der Schwäche der Gluck'schen absoluten Instrumentalmusik, wenn es die Darstellung des Bizarren und Furienhaften gilt, zu keiner charakteristischen Bedeutung erheben, gering achten — aber wie unheimlich rauscht der dreimalige Fluch des Chores im mezzo piano vorüber „Folg' ihm nach, unglückliche Armide, dem Gesang der Sirenen —", bis sich bei den folgenden Worten: „in des Verderbens Schooß" auf dem Worte „Verderben" (im Französischen steht abîme)

plötzlich mit einem einzigen Forteschlag die Hölle selbst zu öffnen scheint. Und die Nachtgespenster versinken, und Armide bleibt allein. Ihr Herz erbebt vor Grauen über die fürchterlichen Drohungen, und wie in „Paris und Helena" die Bratsche (die bei Gluck wiederholt, u. A. auch in der tauridischen Iphigenie eine ähnliche Rolle spielt) nach dem Verschwinden der Pallas, die den Liebenden ihr Verderben verkündet, wie ein schreckensvoller Nachklang in ihren Seelen im Orchester erzittert, so erzittern hier die Violinen, mit einem scharfen sforzando einsetzend, fort und fort, während die Arme in die Kniee sinkt und der düsteren Erscheinung nachseufzt. Ein einziges Mal, als sie die Liebe, den „Gott der Zärtlichkeit" anruft, schweigt die Unruhe, die Bässe verweilen auf ihrem Gang zum Orkus, und es ist, als bräche ein Lichtstrahl, ein Schimmer von Hoffnung durch das Dunkel. Dann bohrt der Schmerz aufs Neue, und ermattet, unter den rührendsten Klagelauten des Orchesters, sinkt Armide zusammen. Ein bewunderungswürdiger Satz und um seiner bescheidenen und doch so ausdrucksvollen Instrumentation willen zugleich ein Muster weiser künstlerischer Enthaltsamkeit! Er weist gerade so viel von Reflexion auf, wie der Dramatiker, der nicht blos der Gunst der Stimmung nachgeben kann, sondern nach einem Plane schaffen muß, bedarf (die zitternde Violinfigur ist selbstredend solch' ein Produkt künstlerischer Überlegung), aber ihre Früchte ordnen sich ohne Zwang und Aufdringlichkeit dem musikalischen und dramatischen Gefüge ein, das gerade an dieser Stelle zugleich den Stempel großer, freier Erfindung trägt. Und zu alledem ist der bedeutende Satz eine Probe von des Meisters Kunst, das Orchester für seine Menschen reden zu lassen, wenn diese selbst verstummen. Was Richard Wagner zu einem völligen System mit den Mitteln des symphonischen Orchesters (das er selbst dem Chor der antiken Tragödie vergleicht) und der sogenannten Leitmotive ausgebildet hat, das tritt bei Gluck zuerst, und zugleich viel auffälliger als später bei Mozart und Beethoven, bei denen sich nur vereinzelte Beispiele finden, auf. Erst Weber hat, obwohl nicht in bestimmtem Anschluß an Gluck, fortgeführt, was dieser begonnen. Man kann die Be-

deutung dieser Erfindung (so darf man die Neuerung nennen) kaum besser als durch die Violinfigur der „Armide“ und die Bratsche zu Orests Arie „Die Ruhe kehrt zurück“ charakterisiren. Es ist eine gern erzählte und werthvolle Thatsache, daß Gluck Jemandem, der in der forthastenden Unruhe dieser Bratschen-Sechzehntel einen Widerspruch mit Orests Worten: »Le calme rentre dans mon coeur« zu entdecken glaubte, zur Antwort gegeben: „Er lügt, er lügt! er hat seine Mutter getödtet!“ Frau von Genlis ist die Erzählerin und sie ist es, die den ganzen Werth von Gluck's Neuerung, dieser »invention de genie« vortrefflich verstanden hat. In jener Arie des Orest verräth uns das Orchester sogar etwas, was der dramatische Held verbergen möchte: schlagender kann die Bereicherung, die die Oper durch jenes Mittel erfahren, also wohl nicht dargethan werden. Das Orchester wird zur Hirn- und Herzkammer der Handelnden. Es „vergönnet uns, in ihre tiefe Brust wie in den Busen eines Freunds zu schauen.“ Ein unvergleichlicher Gewinn! Man könnte noch von Anderm reden: von der klugen Technik des Meisters, der mit dem Weckruf im fünften Akt: »Notre général vous rappelle« nur darum eine so ungeheure Wirkung erzielt, weil die bis dahin vorsichtig aufgesparten Trompeten plötzlich wie eine Bombe in den weichlichen Frieden fallen und den Nebelschleier zerreißen. Aber das ist im Grunde nichts als ein guter Theatereffect, denn musikalisch ist die Stelle durchaus ohne Bedeutung und an die Scene der Armida reicht sie trotz ihrer erklärlichen verblüffenden Wirkung und des Beifalls, den sie unwiderstehlich entfesselt, nicht hinan.

Und damit wäre des erhabenen Werkes nun schon wiederholt gedacht, das Gluck's Schaffen krönen sollte: der „Iphigenie auf Tauris“. Unter dem Zeichen der jungfräulichen Priesterin der Diana war der Meister nach Paris gekommen — jetzt bereitete sie ihm noch einmal einen großen, allgemeinen, nachhaltigen Sieg. Als sie in Aulis, Agamemnon's Tochter und Achill's Verlobte, sich zu der blutigen Opferung bereitete, spielte um ihre Lippen noch ein strenger, ungelöster Zug — das Leid auf der taurischen Halbinsel

hat ihn getilgt. Jetzt fließt ihre Seele von wehmüthiger Milde über, und mit dem reinsten priesterlichen Oel salbt und segnet sie ihren Erzeuger. Und doch war ihr Triumph nicht leicht, denn der Streit, der um die italienischen und französischen Principien entbrannt war, hatte nicht geruht; er war im Gegentheil nur schärfer, leidenschaftlicher geworden. Man hatte Gluck einen Rivalen gegenübergestellt, einen singseligen kleinen Italiener, Piccini, und die „Gluckisten" und die „Piccinisten" waren bald die Schlagwörter der Gesellschaft. Zudem hatte „Armide" nur langsam, nach und nach gefallen, während Piccini's „Roland" einen Sturm von Enthusiasmus entfesselt hatte, Grund genug, einen Eclat herbeizuführen. War es denn aber ganz unmöglich, einen Ausgleich zu schaffen? Konnte das französische Drama nicht mit dem italienischen Gesang vereint werden? Oder, um es anders zu bezeichnen: konnte der stets nur auf dramatische Wahrheit bedachte Gluck nicht in noch volleren melodischen Tönen singen? durfte er nicht, ohne seinen Principien das Mindeste zu vergeben, reichlicher aus dem Born der Lyrik schöpfen, die doch die Quelle aller Musik ist? Zwar zwischen Wahrheit und Lüge giebt es kein Bündniß — aber hier würde es sich nur darum gehandelt haben, den Compromiß, den jede Oper zwischen Wort und Ton, Action und musikalischer Form, dramatischer Bewegung und lyrischem Verweilen zu schließen hat, zur vollsten Harmonie zu bringen. Gluck war ja doch kein Franzose, und er hatte von der italienischen Oper seinen Ausgang genommen. Ja, ein in den Krieg der Gluckisten und Piccinisten als Zunder geschleuderter Aufsatz „Über die Revolution der Musik in Frankreich" (den Siegmeier in seiner Briefsammlung „Über den Ritter Gluck und seine Werke", Berlin 1837 mittheilt), hat gar nicht so ganz Unrecht, wenn er behauptet, Gluck habe im italienischen Gesang gethan, so viel er konnte, und fortfährt: „Was ist's, was Agamemnon singt, wenn er bereit ist, seine Tochter zu opfern? oder Klytämnestra, wenn sie auf den Knieen den Achill um Hülfe gegen einen Vater anfleht? . . . . Sind es nicht Arien, nach dem Zuschnitt und dem Maße der italienischen?" Und nur der Ärger giebt dem Verfasser dann die ungerechten Worte ein: „Und wenn

der Gesang darin gemein, die Modulation beschwerlich, der Gang eingeengt, gezwungen und das Thema schlecht verfolgt ist, sind sie darum wahrer und ausdrucksvoller?" Das ist häßlich geredet, aber es deutet richtig an, daß der Unterschied, sofern er nur die Form betrifft, gar nicht so tief und unüberbrückbar ist. Wollte man in der Oper nur declamiren und dramatisch agiren, so hätte man keine Musik und folgerichtig keine Oper mehr. Wollte man in ihr nur singen, wo bliebe dann das Drama? Dieselbe Form bleibt unter den Händen des eitlen Modedieners eine taube Hülse, während sie unter der Berührung des Mannes, der die Wahrheit will, und nicht den Schein, zur saftreichen Frucht wird. Der echte Sinn also und das Genie finden schließlich in jeder Form Gelegenheit sich zu bethätigen. Die Vollendung aber wird nur dann erreicht, wenn alle Factoren eines Kunstwerks sich die Hand reicheu. Sobald der Dramatiker Gluck singen würde, wäre das Vollkommene Ereigniß. Schon hatte er der Welt zahlreiche Beispiele dieses Höchsten gegeben, und in der „Armide" hatte er, dessen am 14. März 1778 im Pariser Opernhause aufgestellte Büste die Unterschrift »Musas praeposuit sirenis« trug, sogar den Sirenen ihre Weisen abgelauscht. Aber damit hatte er doch nur die unerläßlichsten Bedingungen des romantischen Stoffes erfüllt. Jetzt aber schuf er das Werk, das Allen genug thun sollte. Der Marmor belebte sich: ein wandelndes Götterbild. Man braucht nicht zu sagen, daß er dem „italienischen" Principe entgegengekommen sei, denn das Herrlichste in der „Iphigenie in Tauris" ist weder französisch noch italienisch, sondern deutsch; noch mehr: es ist Gluck selbst in seiner Verklärung. Nicht der französische Dramatiker hatte mit dem italienischen Sänger pactirt — rein äußerlich betrachtet mochte das so scheinen, — sondern der große Componist hatte das Geheimniß des goldenen Schnitts gefunden, das verborgene Gesetz der Harmonie aller Theile, den Punkt, auf welchem die musikalische Lyrik dramatische Bewegung wird und das Drama sich melodisch, mit lyrischer Ruhe ausathmet.

Ein gewisser Guillard hatte ihm das Gedicht gegeben: im Anschluß an Euripides, wie sich erwarten ließ. Nur daß er sehr zum

Vortheil für die Wirkung des modernen Dramas die jungfräuliche Priesterin von dem Makel der Lüge befreite, die sie bei den Hellenen nicht entadelte. Bei Euripides betrügt sie den König, um den Bruder und seinen Freund zu retten, durch die falsche Botschaft, Dianens Bild müsse im Meere gereinigt werden, zur Sühne für den Eintritt der mit einem Muttermord befleckten Fremden in ihr göttliches Heiligthum — und nur die Entlarvung des Verraths verhindert die Flucht, die der übliche Maschinengott, diesmal Pallas Athene, schließlich ex nube kurzweg befiehlt. Man weiß, daß Goethe die gleiche Läuterung nur noch edler, noch ergreifender vorgenommen: denn während an Guillard-Gluck's Iphigenie die Versuchung gar nicht herantritt, erliegt Goethe's schöne Heilige bei dem ersten Unterfangen ein falsches Wort zu reden. Im keuschen Feuer ihres Herzens verzehrt sich die Lüge. Das Priesterrecht „als eine Hülle" zu gebrauchen vermag ihre zarte sittliche Scheu nicht, und offen, edel vertrauend giebt sie sich durch die Enthüllung des Fluchtplans in des Königs Hand. Die That eines großen, wahrhaften Dichters! Und wie hat Goethe diese „christliche" Tugend dennoch mit den antiken Zügen zu verschmelzen gewußt! Der Trotz der Tantaliden lebt auch in ihr, das Gefühl des Unrechts der Götter nagt geiergleich auch an ihr, und als sie sich, so nah schon dem langersehnten Ziel, auf's Neue in die Wellen zurückgeschleudert sieht, da tönt „die heil'ge Lippe ein wildes Lied". Hier tritt der französische Librettist bescheiden zurück; ganz nur Milde und weibliche Scheu verweilt seine Iphigenie im Kreis der Empfindungen, die sie in Aulis erfüllte. Nur von der bräutlichen Liebe weiß der Text nichts. Aber die Freundschaft tritt in ihre Rechte. Als Iphigenie einen der unglücklichen Fremdlinge, die sie an Dianens Altar schlachten soll, mit Botschaft nach Argos senden will, um ihn und dereinst sie selbst zu retten — da wählt sie, unerklärlich gefesselt, den bleichen, von den Eumeniden verfolgten Orest. Er aber will sein verfallenes Leben mit dem Blut des treuen, geliebten Pylades nicht erkaufen, und diesen bestimmt nach qualvollem Ringen mit dem Herzen des Armen nur dessen Hinweis auf die immer gegenwärtige, entsetzliche

Qual, nach Argos zu eilen und von dort aus die Rettung zu versuchen. Und das Unwahrscheinliche gelingt. Als Orest im vierten Akt, bekränzt, den Todesstreich erwartet, als die Priesterinnen ihrer Oberin ungeduldig zurufen „Vollende!“, als sich die Geschwister nun erkennen, und der über die Flucht des Gefangenen ganz empörte Thoas in den Tempel stürmt, um mit Orest Iphigenien selbst der Göttin und seiner Rache zu opfern — da erscheint Pylades mit seinen Griechen und erschlägt den Barbaren. Hier ist der Augenblick der Maschinengott, dem leider noch ein zweiter folgt: Diana selbst, die den Scythen zürnend gebietet, den Argivern ihr Bild zurückzugeben, dem Orest ihren Schutz verheißt und ihn mit der Schwester und dem Freunde nach Griechenland entsendet. Und schon kräuseln sich zu dem Schlußchor „Ewig zürnt die Gottheit nicht“ zu einer kleinen charakteristischen Figur die Wellen, die das Schiff mit den Erretteten, den Priesterinnen und den griechischen Kriegern in die Heimath tragen sollen.

Man muß den Schluß der Goethe'schen „Iphigenie“ vergessen, wenn man sich der Gluck'schen rein und ungestört erfreuen will. Allerdings ist der Ausgang bei Herrn Guillard plump und verletzend. Aber es ist auch wohl zu bedenken, daß ein Musiker mit der Goethe'schen Dichtung und ihrem Geist nichts hätte beginnen können: nicht einmal in Deutschland und heutzutage, geschweige denn in Frankreich und zu Gluck's Zeit. Die menschliche, ausgleichende Milde, die das Ganze durchweht und die auch den heftigsten Aufruhr der Seele beschwichtigt, beruhigend wie der herrliche Vers, der verklärt und bändigt, was in der Prosafassung alle Ketten sprengt — sie hätte für das musikalische Drama nicht getaugt, das ganz zerflossen wäre, wenn die Dichtung ihm nicht schärfere Situationen, einseitigere Charaktere geboten hätte. Bei Goethe reden Scythen und Griechen in der nämlichen lauteren Sprache, und sein Thoas ist trotz einiger rauher Regungen und blutiger Entschlüsse dem hellenischen Maß nicht fremd: er kann die Geschwister versöhnt, großmüthig mit seinem letzten Worte „Lebt wohl“ entlassen — der Scythenkönig der Oper aber blieb weislich der

umdüsterte, von Hallucinationen geängstigte, schwarzgallige Barbar. Nur zu einem solchen König taugte das Scythenvolk, das der Componist gebrauchte. Wie hätte er es in seiner Gewaltthätigkeit und kannibalischen Freude sonst mit den Griechen contrastiren können mit den Tempeljungfrauen, die dereinst (so variirt das Gedicht die Sage) mit Iphigenien an die ungastliche Küste verschlagen sind? Und wie fahren diese Taurier nun unter dem Dröhnen der Janitscharen zum Geschrei der Piccoloflöten charakteristisch mit naiver Wildheit daher! Der Librettist hat hierin also ganz Recht gethan. Und auch das sollte man ihm hoch anrechnen, daß er bis zu dem verunglückten Schluß die Handlung so langsam, so sicher vorwärts bewegt hat, immer auf die Ausweitung des Inhalts durch die Musik Bedacht nehmend. Fast jede lyrische Verweilung hat den schönsten Sinn, und dazu ist Alles in großen scenischen Bildern, unzersplittert, zusammengefaßt. In Wahrheit, dieser Text ist ein treffliches Beispiel dafür, daß die dramatische Handlung keines Siebenmeilenschrittes bedarf — wenn sie nur stetig, gleichmäßig fortschreitet, wenn sie sich nur nicht müßig niederläßt, wo die Rast vom Übel ist, und vorüber hastet, wo uns daran liegt ihr in's Antlitz zu sehen und ihre Rede zu vernehmen! Vollends im musikalischen Drama ist dieser langsame Entwicklungsschritt ein unendlicher Vorzug, der dem Wesen der Musik wie dem des Dramas gleich sehr entspricht.

So hatte denn Gluck auf der Neige seines Lebens noch ein Libretto gefunden, das seines Genius würdig war, und wie ein König belohnte er diese Schicksalsgunst. Welch' eine Perlenschnur, von dem ersten Solo der Iphigenie, die mit ihren Jungfrauen, vom Sturm erschreckt, zu den Himmlischen betet, bis zum ersten Auftritt des Thoas: diese Ergebung in den Chören der Priesterinnen, diese gefaßte Bitte in der A-Dur-Arie: „O du, die mich vom Tod errettet". Und wie groß und bewegt bleibt Orests Arie „Ihr, die ihr mich verfolgt", auch wenn man nicht mit Marx in der einfachen Scala des Orchesters, der primitivsten und typischesten Bewegung, die es geben kann, ein unablässiges Hinabwühlen erblicken will „als gälte

es die letzte Zuflucht zu öffnen, das Grab". Und nun der süße Trost in der unvergänglichen Arie des Pylades „Nur einen Wunsch" (»Unis de la plus tendre enfance«)! der hetzende Chor der Erinnyen, die Todtenfeier mit der Arie Iphigeniens, die ihr vorangeht, das Duett der Freunde, die etwas zu kleinlich beginnende, aber so feurig endende zweite Arie des Pylades, der feierliche Chor „Du, o Tochter der Latone!" Und zu Allem die durch Meeresstille und Unwetter so mitten in die Handlung einführende Orchesterintroduktion mit den Regienotizen der Partitur von Glucks Hand, von denen Marx erzählt: „Regen und Hagel — Der Sturm läßt nach — Sturm — Das Unwetter hört auf!" Es ist der scenische Sinn Lullys, der darin wieder aufersteht, und ein Hinweis auf die, die im neunzehnten Jahrhundert erscheinen: Weber, Wagner. Daß ein solches Werk auch die Gegner entwaffnete, wer begreift das nicht heute noch? Der gute Piccini, der Glucks Bedeutung selbst so edelsinnig anerkannte, war geschlagen. Gluck konnte sich in Frieden nach Wien zurückziehen. Er schrieb zwar noch — leider — wie in seiner rüstigsten Schaffenszeit — einiges höfische Mittelgut, aber er trug sich auch wieder und wieder, bis zu Thränen ergriffen, mit Klopstocks „Hermannsschlacht." Als er am 15. November 1787 die Augen für immer schloß, betrauerte ihn die Welt.

Ist dem noch etwas hinzuzusetzen, was seinen Ruhm vermehren könnte? Ich glaube nicht. Und kann er vermindert werden, wenn man die menschlichen Schwächen nicht verschweigt, die seinem Thun wie allem Tagwerk der Sterblichen anhaften? Gewiß nicht. Was er geschaffen, genügt, sie für alle Ewigkeit zu überstrahlen. Nur eins: man sollte ihn nicht auf Kosten Anderer erhöhen, wie das Bitter in seiner bereits erwähnten Schrift „Die Reform der Oper durch Gluck" (Braunschweig 1884) gethan. Wagner hat zu wenig gesagt, wenn er in Glucks Reform nur eine Empörung gegen die Tyrannei der Sänger erblicken möchte, aber wenn Bitter bei der Betrachtung von „Paris und Helena" die Frage aufwirft: „Wo hat Richard Wagner einen solchen Triumph in seiner dramatischen Musik und in dem Formalismus seiner Leitmotive zu verzeichnen?", dann

kann man doch nur die Achseln zucken. Was Gluck gethan, ist freilich mehr als eine Beugung des italienischen Virtuosenthums: er hat nach dramatischen Texten gesucht, er hat die psychologische Wahrheit des Ausdrucks über die Schönheit des Gesanges gesetzt, das Orchester hat er bereichert und zum Herzenskündiger seiner dramatischen Personen gemacht, Chor und Tanz der Handlung nach Möglichkeit sinnfällig eingefügt und in den bedeutendsten seiner Schöpfungen alle ausübenden Factoren mit dem Auge des Regisseurs zu einem theatralischen Ganzen vereinigt. Alles das hat Wagner auch gethan, aber was ihn weit über Gluck hinausführte, das war vor Allem die größere Kraft und Wärme seines Genius. Der erzwingt sich seine Vorrechte weit über den veränderten Zeitgeschmack und die fortgeschrittene Ausbildung der musikalischen und dramatischen Mittel hinaus. Und ist es so gar nichts, daß er das Recitativ, das sich bei Gluck immer noch, auch in den besten Fällen, mit einigen zwar nicht unrichtig declamirten, aber stereotypen, ausdruckslosen Phrasen und harmonischen Wendungen behilft, der früheren eigentlichen „Musiknummer" an Farbe und Leben ganz gleich gestellt hat, ohne darum die geschlossenen Formen völlig preiszugeben? Und wie er immer in seinen Theorien über das Ziel hinausschoß — einerlei! Wie sein musikalischer Reichthum, so ist auch seine dramatische Macht der seines großen Vorgängers weit überlegen: es wird an Beispielen dafür nicht fehlen, und wie viel Gluck und Wagner als Theoretiker mit einander gemein haben — ihr künstlerisches Naturell ist so verschieden wie Wasser und Feuer. Und ist auch das nichts Neues und Gewaltiges, daß Wagner die Einheit des Dramas nicht nur „in dem inneren Zusammenhange und den Charakteren", sondern auch in der äußeren Form hergestellt hat? ja, kann man daraus, wie Bitter es thut, gar eine Anklage gegen den modernen Meister herleiten? Kann man wirklich dem zersplitterten Gefüge der „Iphigenie in Aulis" mit ihren Recitativen, Arien, Chören, Tänzen, wieder Recitativen, wieder Arien u. s. w. vor dem großartig zusammengefaßten ersten Akt des „Lohengrin" den Vorzug geben? Dann hat Bitter es schmählich verkannt, daß sich

in der Musik der Geist den Körper „baut“ und daß es darum eine durchgreifende That ist, die innere Einheit eines Dramas auch in der äußeren darzustellen. Shakespeares Technik ist nicht mehr die unsrige, aber Shakespeare konnte sich auf die seinen Genius so seltsam begünstigende englische Bühne berufen, die für die Phantasie zu jeder Zeit Alles sein konnte — was Gluck von der ganz anders gearteten französischen Bühne durchaus nicht zu sagen vermochte. Ich halte die von Wagner neu geschaffene Form für eben so wandelbar wie die der Arienoper italienischen oder französischen Charakters — aber daß sich in ihr ein ungleich stärkerer künstlerischer Genius als in der Form Glucks regt, das kann nur ein Blinder und Tauber verkennen. Es ist ein Verhältniß wie das der Form Glucks zu der Lullys und Rameaus.

Und noch in einem andern Punkte übertrifft Richard Wagners Reformwerk das des großen Gluck weit: in der unerbittlichen Stetigkeit seiner Entwicklung. Nachdem Wagner mit dem „Rienzi“ einmal die romanische Welt, die seinem innersten Wesen fremd war, hinter sich gelassen und die Traditionen der alten Effectoper theoretisch verleugnet hatte, gab es für ihn keine Schwäche und keinen Rückfall mehr. Unentwegt verfolgte er die eingeschlagene Bahn, in beständigem Kampfe mit dem herrschenden Geschmack und Vorurtheil, ohne Aussicht seine Hoffnungen verwirklicht zu sehen, ganz auf sich selbst gestellt, nur dem Stern vertrauend, den er selbst sich gesetzt. Diese Treue gegen seine Ideale ist bewunderungs- und nachahmungswürdig, und ungemein lehrreich der Sieg, der wieder einmal einmal einer dämonischen Persönlichkeit zufiel, die nicht rechts noch links schaute und im Glauben an sich selbst auch Andere gläubig zu machen verstand. Dieser unerhörte Erfolg war aber keineswegs vorherzusehen und zu berechnen. Es hätte auch Alles in Trümmer sinken, der Spott Recht behalten, die von der Macht gestützte Ohnmacht nach wie vor der Kunst Gesetze vorschreiben können. Daß er trotzdem nicht wich noch wankte, krönt Richard Wagner mit dem vollsten Kranze, der einer sittlichen Großthat gebührt. Er gab Alles für seinen Glauben dahin, er hetzte eine ganze Welt gegen sich

— und das Verdienst dieser ist es nicht, daß er aus allen Anfechtungen schließlich doch als der Meister hervorging.

Leider hat Gluck, wie schon angedeutet wurde, diese Festigkeit nicht gekannt. Im Jahre 1762 war es, als er zuerst seinen „Orpheus", ein 48jähriger Mann, auf die Bühne brachte, das Werk, mit dem er die Reform der italienischen Concertoper begann — und schon ein Jahr darauf sagte er dem trefflichen Calzabigi, der ihn mit seiner Textdichtung so wirksam unterstützt, wieder Valet, um sich mit dem unvermeidlichen Metastasio zur Composition der Oper „Ezio" zu verbünden (ein Stoff, der schon Händel, Graun und Hasse gereizt) und damit den alten Trott aufs Neue einzuschlagen. Will man nun auch annehmen, dieser „Ezio" sei früheren Ursprungs als „Orpheus und Eurydike", was keineswegs erwiesen ist, so galt die Oper doch jedenfalls für eine Novität, und das Publikum, wenn es überhaupt für die Neuerungen des „Orpheus" Sinn und Empfindung gehabt, konnte nicht anders als annehmen, der Componist sei bekehrt zu der alten Erfolgs- und Erwerbsquelle, zu der süßen Gewohnheit der Concertarienoper zurückgekehrt. Und — „Ezio" oder nicht — es giebt andere Opern Glucks, die den Reigen seiner großen Reformopern schnöde unterbrechen, Opern, in denen keine Note über den alten schlecht geheiligten Hort hinausragt, La corona, Il Parnasso confuso, L'atto di Bauci e Filemone, und wie sie alle heißen, nun gar das leider letzte Werk des großen Mannes „Echo und Narcissus", das uns auf dem Boden eines albernen und langweiligen Textes eine flaue, charakterlose Musik bescheert. Man hat sich natürlich gefragt, wie dies bedauerliche Abirren vom Ziel zu erklären sei. Muthlosigkeit? eine Art Verzweiflung an der Möglichkeit, den Widerstand der stumpfen Welt zu besiegen? Aber nein doch, „Alceste" und „Orpheus" hatten in der auch nicht eben künstlerischen Pariser Umarbeitung gefallen, die Iphigenien hatten „durchgeschlagen", Gluck hatte über Piccini gesiegt, und sein Ruhm war ein unbestrittener. Zudem: wie konnte der sonst so willensstarke Mann sich solche Rückkehr zu den alten Formen erlauben, nachdem er sich mit seinen berühmten Widmungen

zur „Alceste“ und zu „Paris und Helena“ selbst die Hände gebunden? Wer seinen Schöpfungen ein so lichtvolles, scharf entwickeltes Programm hatte folgen lassen, der war auf seine eigenen Gesetze verpflichtet, und der Satz »Noblesse oblige« band ihn ohne Gnade. Und trotzdem? Es ist gewiß eine Art Entschuldigung, daß Gluck die größtentheils für Wien geschriebenen Festopern gleichsam „liefern“ mußte, weil er, wie Marx sich ausdrückt, „diente“, und ebenso begreiflich ist es, daß ihn die Honorarbedingungen, die ihm die Große Oper in Paris mit größter Liberalität antrug, anfeuerten, gelegentlich ganz so in den Tag hinein zu componiren, wie heutzutage unsere gelesensten Romanschriftsteller, vom Gelde gelockt, nach der Bändezahl fabriciren, um des goldenen Regens desto sicherer zu sein. Denn in der Seinestadt trug ihm die aulidische Iphigenie ein Honorar von 20000 Francs ein, jede folgende große Oper den gleichen Betrag, und nach der Aufführung der dritten winkte ihm eine lebenslängliche Pension von 1000 Francs, die sich mit der wachsenden Zahl seiner neuen Opern noch steigerte — unbeschadet selbstredend der Honorare, die ihm jedes folgende Werk eintrug. War dies der Grund, daß sich zwischen die Iphigenien, die Armida und die Umgestaltungen des „Orpheus“ und der „Alceste“ in Paris die „besiegte Cythere“ drängte, ein schon aus dem Jahre 1759 stammendes Werk, das im Jahre 1775 neuhergerichtet als Balletoper auf der großen Pariser Bühne erschien? Es ist mir keinen Augenblick zweifelhaft, und an und für sich wäre über einen solchen Geschäftssinn nicht allzu streng zu urtheilen. Die Reform einer Kunst wird aber dadurch discreditirt, und es heißt diese ehren, wenn man ihr solche Rücksichten so fern wie möglich wünscht. Es entadelt den Genius, der zum Ziele gelangen will, nicht, wenn er mit dem Vorhandenen rechnet und es so klug in das Gewebe seiner Zwecke verflicht wie der große Apostel den Altar des unbekannten Gottes in Athen. Auch Wagner redete, als die Aufführung seines „Tannhäuser“ in Paris bevorstand, von den französischen Componisten mit für mein Gefühl schon nicht mehr ganz lauterer Klugheit rücksichtsvoller als sonst; auch er verstand sich dort zu einer kleinen Nachgiebigkeit,

indem er der Balletgier der Franzosen soweit nachgab, daß er an Stelle des alten Venusbergs einen erweiterten, glänzenden, neuen zauberte, der künstlerisch ganz gewiß entbehrlich war, — aber diese geringen, die Principien seiner Kunst nicht schädigenden Concessionen bedeuten doch nichts gegen Glucks Abfall von der Wahrheit, von dem den Lessing der Musik kein Anwalt reinzuwaschen vermag.

Noch eine andere Einschränkung muß ich der aufrichtigsten Bewunderung Gluck's folgen lassen, und diese entnehme ich seiner Neigung und Gewohnheit, seine älteren Opern zu plündern und die neuen mit dem Raube zu schmücken. Bitter gedenkt dieser Thatsache mit dem sonderbaren Zusatz, daß die den früheren Werken entnommenen Wiederholungen und Überarbeitungen „auf das Deutlichste bezeugen, wie sehr in dem großen Meister von seiner Jugendzeit an der dramatische Gedanke lebte und nach und nach zur Vollkommenheit heranreifte." Mit einer so glatten, schönfärbenden Wendung darüber hinwegzugehen, vermag ich nicht, und der Umstand, daß wir ähnlichen Erfahrungen bei Händel und Bach begegnen, beeinflußt mich nicht. Denn Händel war trotz seiner zahlreichen Opern niemals ein dramatischer Componist und Bach konnte bei dem Fehlen dramatischer Aufgaben, die er zu erfüllen gehabt hätte, unbedenklich auf seine früheren Schöpfungen zurückgreifen, da sie fast alle demselben Empfindungskreise, demselben Boden des religiös-kirchlichen Lebens erwachsen waren. Gluck aber als Dramatiker, als der Reformator der Oper, der dem jeweiligen Wort, der jeweiligen Situation wie kein anderer hätte folgen und aus ihnen den Ton emporblühen lassen sollen — Gluck wird allerdings um einen Strahl seiner Aureole ärmer, wenn man ihn für neue Vorwürfe von völlig anders geartetem Charakter Motive und ganze Sätze aus seinen älteren Werken benutzen sieht. Rein melodische Einfälle, die seine Stärke nicht waren, mögen willig davon ausgenommen sein, und es ist kein Bedenken darin zu erblicken, wenn ein festlicher Reigen, ein Ballet, ein Marsch aus den Wiener Hofopern in der Armide oder den Iphigenien wiederkehrt. Aber die Verwendung eines älteren Motivs für eine neuzuschaffende drama-

tische Scene könnte doch nur dann einen vollen Sinn haben, wenn die Situation ganz die nämliche oder doch eine sehr ähnliche wäre — und selbst dann wäre eine bescheidene Dämpfung der Behauptung nothwendig, daß bei Gluck das Musikalische stets aus dem Wort und der Situation entstanden sei. Daß der Meister vielfach klug und angemessen dabei verfuhr, soll nicht entfernt geleugnet werden. Wer vermuthet z. B. in dem schweren, stöhnenden Motiv der „Arie des Agamemnon" (Iphigenie in Aulis), „Diana, du Erzürnte", das auch die Ouverture einleitet, eine Arie des jungen Helden der Oper „Telemach", der auf der Insel der Circe die Dämonen nach seinem verschwundenen Vater fragt? wer in dem Duett Ubalds und des dänischen Ritters der „Armide", „Laßt die süßen Gefahren uns fliehen", eine Arie des Valerius aus der »Innocenza giustificata«, deren Inhalt die Hoffnung des alten Mannes wiedergiebt, seine Tochter, eine Vestalin, von dem wider sie erhobenen Verdacht gereinigt zu sehen? und ähneln sich hier wirklich die Situationen derart, daß dasselbe Motiv geboten gewesen wäre? Im Gegentheil. Sehr auffallend wird auch jedem Kenner der größeren Gluck'schen Opern die Thatsache sein, daß das kleine Sätzchen im Dreivierteltakt C-dur „Welcher Reiz, welche Majestät" (Que d'attreits, que de majesté), womit der Chor Klytämnestrens und Iphigeniens Einzug in Aulis begleitet, auf Tauris und zwar bei einer völlig anders gearteten Situation, nämlich der Todtenfeier Iphigeniens und der Priesterinnen für den vermeintlich dahingeschiedenen Orest, wiederkehrt — ein Thema, das wiederum schon im „Telemach" und Gluck's »Clemenza di Tito« seine Dienste verrichtet hatte. Dabei stellt sich denn allerdings heraus, daß es, in Aulis sehr schlecht am Platz, dagegen in Tauris seine Stelle auf das Schönste und Würdigste ausfüllt. Denn dort, wo es die Empfindungen einer rasch zusammenströmenden Menschenmenge gilt, entspricht es in seiner reigenartigen gesammelten Ruhe diesem seinem Vorwurf und der Äeußerung höchster Überraschung und Bewunderung nicht entfernt, während es in seiner stillen wehmuthvollen Lieblichkeit, von den Wendungen nach Moll tieftraurig und klagend unterbrochen,

an dem Altar der Priesterin Dianens von dieser und ihren leidvollen Genossinnen gesungen, die Seele innig ergreift: denn so vertraut will uns diesen Armen das Weh erscheinen, daß sie sich in schneidenderen Schmerzenslauten nicht mehr Luft zu machen vermögen, sondern nur noch mit ernster, ruhiger Fassung den neuen Jammer hinnehmen und die Todten selig preisen, die dieser Welt der Sorgen entrückt sind. Noch Anderes ließe sich aufzählen: die Arie des Orphens „Welch' reine Lust", die sich im „Ezio" findet, der berühmte Chor der „Alceste" „Welch' schreckliches Orakel", der dem »Telemacco« entstammt, die Ouverture der „Armide", die, für diese unzulänglich, ursprünglich gleichfalls für den „Telemach" geschrieben war, Armidens und Hydraots Beschwörung, die sich in »Le nozze d'Ercole e d'Ebe«, im »Telemacco« und »La clemenza di Tito« findet, die Gesänge der Furie des Hasses, die wiederum dem „Telemach" und „Paris und Helena" entnommen sind — der vielen Ballets nicht zu gedenken, die aus Gluck's „Don Juan", der bei der Betrachtung von Mozart's Meisterwerk noch zu erwähnen ist, in seine reiferen und berühmteren Werke übergegangen sind. Die Wahrheit verlangt eine deutliche Betonung dieser Thatsache, die des großen Componisten Vorrathskammer nicht allzu reich erscheinen läßt und die ihn leider vor der Anklage nicht schützt, an die Erreichung seiner musikalisch-dramatischen Ideale nicht immer seine ganze Kraft, seinen ganzen Ernst gesetzt zu haben. Freilich wie gewaltig bleibt trotzdem immer noch, was er geleistet hat! Aber einem Versuche gegenüber, Wagner auf Gluck's Kosten zu erniedrigen, gebietet auch die Gerechtigkeit, darauf hinzudeuten, daß der große musikalische Reformator des 18. Jahrhunderts von seinem Ziele oft weit abgewichen ist: ein Vorwurf, den gegen seinen Nachfolger im 19. Jahrhundert nur die Bornirtheit erheben könnte. Die Gelegenheit kommt auch noch, zu zeigen, worin Wagner geirrt hat. Aber man ehrt jenen nicht dadurch, daß man diesem Unrecht thut.

Von einem andern Umstand aber möchte ich nicht allzuviel Aufhebens machen: von der Anleihe, die Gluck zu Zeiten nicht nur bei sich, sondern auch bei anderen Componisten gemacht hat. Auf den

ersten Blick scheint ihn diese mehr als jene zu belasten, dennoch kommt sie, soviel man weiß, bei ihm außerordentlich selten und auch immer nur dann vor, wenn die Verwendung des älteren Motivs dramatisch berechtigt oder nothwendig war. So hat Gluck jene Frage auf den Bericht des verwundeten Aront von der Heldenthat Rinalds »Un seul guerrier?« („Ein einz'ger Held?"), die Lully der Armide und dem Hydraot gleichzeitig in den Mund legt, ganz ähnlich wie dieser componirt, aber aus dem trocknen Keim bei Lully entwickelt er einen energischen kleinen Musiksatz, in dem sich Staunen, Schrecken und Entrüstung auf das Bündigste aussprechen. Seine Anlehnung wird also zugleich zum Gewinn. Auch in der Beschwörung des Hasses »Venez, haine implacable« folgt er Lully, und das Motiv zu dem prächtigen Einzug des Hydraot schöpft er aus desselben Componisten „Medea". Über die Berechtigung zu dieser letzten Aneignung kann man rechten; aber dort, in der „Armide", bei der Composition des nämlichen Quinault'schen Textes, war es fast unmöglich, Anklängen aus dem Wege zu gehen, und jedenfalls schwierig, sich von Reminiscenzen zu befreien. Auch kennt ja die Kunstgeschichte ähnliche Thatsachen von weit auffallenderer Art: Mozart hat aus hunderterlei musikalischem Material, das ihm der Strom des Tages zutrug, unbekümmert um das Recht des ersten Besitzers, die köstlichsten Edelsteine geschliffen und manches fremde Motiv auch ohne wesentliche Umgestaltung zu dem seinigen gemacht, und Shakespeare hat, noch viel scrupelloser, ganze Dramen aufgenommen und umgeschmolzen: stets zu dichterischem Gewinn, der ihm freilich bei der Ausnutzung völlig fertiger Werke leicht gemacht wurde; denn nur ein Stümper hätte sie verschlechtern können — was also mußte ein Genius wie Shakespeare aus ihnen machen! Und auf dies Vorrecht des Genies darf sich in den uns bekannten Fällen auch Gluck berufen.

Noch einmal: diese Schlußbetrachtungen sollen die Verdienste des großartigen Mannes nicht schmälern, noch soll die kräftige Förderung, die er der Musikgeschichte gebracht, dadurch herabgesetzt werden, daß man sagt, sie hätte eine noch weit bedeutendere sein

können, wenn er sein Ziel beharrlicher verfolgt hätte. Das Ideal wurde nur darum neben ihn gestellt, damit der Wahrheit die Ehre gegeben und einem Andern nicht durch eine Übertreibung seiner Verdienste Unrecht gethan werde. Nur ein Thor würde ihm darum seine Huldigung versagen. Es ist immer schon ein Titanenwerk, was er vollbracht hat; die Geschichte aber hat uns mit großen Männern nicht so verwöhnt, daß wir nicht einen Jeden, der, um ewige Güter zu erlangen, wider den Strom schwimmt, als einen Propheten begrüßen und auf den Schild heben sollten. Und ein solcher war Gluck. Gönnen wir ihm die Stunden der Ruhe, da er behaglich im Fahrwasser eine Strecke wieder zurücktrieb. Wohlige Freude am Dasein und höfische Rücksicht verbanden sich eben in ihm, dem in geringem Stande Geborenen, seltsam und doch verständlich mit dem festen Sinn des Mannes, der allen Widerwärtigkeiten trotzt. Auch würden diese Bemerkungen nicht niedergeschrieben sein, wenn die blinden Lobredner Gluck's sie nicht gleichsam dictirt hätten. Wer eine Biographie schönfärberisch, abrundend schließen will, hätte sie vielleicht bei Seite gelassen. Hier gilt es aber nicht die Herstellung eines schmeichelhaften Portraits. Das Kunstwerk steht höher als der Künstler und die Kunst höher als das Kunstwerk. Der künstlerische Strom fluthet unablässig fort und nur in begnadeter Zeit ersteigt ihm wie die Schaumgeborene ein makelloses Werk, die Wonne der Welt. Im Übrigen wälzen die Wellen sich weiter, manch' köstliches Gebilde, manch' werthlosen Tand führen sie an's Ufer. Ihre Formen wechseln mit den Jahren und Jahrhunderten. In einer jeden vermag der große Mann seine Offenbarungen niederzulegen, und in einer jeden siegt schließlich nur das, was wahrhaft, was echt ist. Solche Siege der Wahrheit hat auch Gluck errungen, wie nach ihm Mozart, Beethoven, Weber und Andere mehr. Aber so völlig ins Nichts verstiebt die Form auch nicht. Steht sie wirklich im Bunde mit der Wahrheit, dann wird auch von ihr ein Theil bleiben, habe er auch nur den Werth eines einzelnen Steines am Bau der künstlerischen Entwicklung: ein Theil, der unzerstörbar ist. Und ein solcher Baumeister war Gluck gleichfalls.

Die Form der Arienoper, auch der „französischen", ist heute zerbrochen — aber von der Form Gluck's hat sich etwas auf seine großen Nachfolger übertragen, um unter ihren Händen zu wachsen und neue, schönere Gestalt anzunehmen. Ohne das Gluck'sche Recitativ hätten wir Mozart's „Idomeneus", hätten wir selbst das herrliche Gespräch Taminos mit dem Sprecher nicht. So hat sich Beethoven's Orchester aus dem Haydn's und aus jenem wieder das anscheinend Haydn so ganz fremde Orchester Richard Wagner's entwickelt. Und dieser wiederum reicht als dramatischer Declamator durch Weber, Beethoven, Mozart bis auf Gluck zurück. Und wie Lessing's Geist über dem deutschen Schauspiel als sein dramaturgisches Gewissen wacht, so steht der klare Geist Gluck's über unserer Oper. Mögen die kommenden Talente und Genies von ihm abweichen wie sie wollen, mögen sie Wagner überbieten oder zu Mozart zurückkehren, mögen sie mit den musikalischen Mitteln kargen oder verschwenden — einerlei: ohne den Geist Gluck's des Reformators wird ihnen kein musikalisches Drama gelingen, kein Mühen gedeihen. In seinem Geiste aber werden sie, wenn ihnen anders schöpferische Kraft beschieden ist, unwiderstehlich siegen.

Lessing Gluck

II.

Mozart.

Die Entführung aus dem Serail.

Der 27. Januar 1756 hat der Welt einen Genius geschenkt, dessen Sprache die Musik war. Alles, das Kleinste wie das Größte, ward ihm zu Tönen, und auf dem ganzen weitgedehnten Felde der Musik gab es nichts, was seiner Kunst nicht erreichbar war. Man überschaue sein kurzes Leben, das nach fünfunddreißig Jahren endete, und die Werke, die er hinterlassen, weit über sechshundert, um den ganzen Reichthum dieses Königs zu begreifen. Es soll keine Einschränkung seines unsterblichen Ruhmes und der Ehrfurcht vor der Strahlenkrone sein, die sein Haupt umflammt, wenn ich hinzusetze, daß es gerade dem, der sich in der künstlerischen Sphäre wie in seinem eigensten Element bewegt, am Leichtesten widerfährt, daß er uns neben dem Gewaltigsten das Unbedeutendste bescheert. Er componirt eben wie wir athmen, und wir athmen nur in den glücklichsten Tagen statt des Qualms der Städte die reine Luft der Berge. In der Sprache, in die wir gewöhnlichen Menschen die Bewegungen unserer Seele, unsere Gedanken und Empfindungen umzusetzen versuchen, müssen wir das Tiefste wie das Seichteste sagen. Was soll nun der thun, dem eine edlere Münze in den Schooß geschüttet ist? Der künstlerische Souverän unterscheidet nicht mehr, was und wofür er zahlt. Wir haben ein Beispiel an Goethe, dem Alles zur Poesie ward und der eben darum, wie er im „Faust“ den Schleier von den Geheimnissen des Daseins zu heben sich heiß bemühte, auch die kleinen

Schnitzel des täglichen Lebens in Verse kleidete, so daß wir ganz erstaunt sind, aus der Hand dieses Titanen Widmungen, Stammbuchblätter und derlei winziges Zeug zu empfangen, das durch die Form wohl verräth, durch wessen Hände es gegangen, das aber von seinem Geist kaum einen Hauch verspüren läßt. Man könnte auch Rückert nennen, der, eben weil er, um einen landläufigen Ausdruck zu gebrauchen, die Verse „aus dem Ärmel schüttelte“ und eine Versgewandtheit ohne Gleichen besaß, seine Einfälle oft so launenhaft rasch und leichten Sinnes zu Papier brachte, daß wir wahllos das Schönste und Unbedeutendste, das formell Abgerundetste und Flüchtigste neben einander sehen. Aber Rückert's Genie ist doch trotz seiner Beherrschung der Sprache und trotz seiner holden, wehmüthig gedämpften Liebesseligkeit nicht mit dem Genius Mozart's zu vergleichen, dem nur sein Namens- und Geistesgenosse, der andere Wolfgang, nur Goethe an die Seite zu stellen ist. Wie dieser ist er der Prophet der Liebe, der Schönheit, des harmonischen Maßes, wie dieser schüttet er aus seinem Füllhorn seine Gaben unaufhörlich, überschwenglich, wahllos aus. Darum wolle man es begreifen, wenn unter seinen Perlen und Steinen nicht Alles das Feuer seiner Seele aufgesogen hat, wenn auch Glasperlen darunter sind. Er äußerte eben Alles in Tönen, das, was ihm das ganze Herz bewegte, und das Unbedeutendste; er mußte singen und seinen musikalischen Formentrieb bethätigen, und dieser war zu groß, als daß ihm je eine Gestaltung seiner Einfälle mißlingen konnte. Nur ihr Inhalt steht nicht immer auf gleicher Höhe. Aber was bedeutet das für den glücklichen, vom Himmel so reich begnadeten Mann? Der hätte die Tadler, die seinen Genius verkennen möchten, beschämt; denn wenn sie über ein zierliches kleines Figürchen, das er geformt, die Nase gerümpft hätten, hätte er sofort ein Götterbild vor ihnen entstehen lassen. Dies gilt denen, die (und heutzutage sind ihrer Viele) seine Größe anzweifeln, seinen Geist für spielerisch halten möchten. Aber „Don Juan“, „Figaro“, die „Zauberflöte“ reden mit ewigen Zungen; was er für seine Zeit war, ist kaum genug zu würdigen, und wer — nochmals — sein gesammtes Schaffen übersieht, wird immer

wieder bewundernd ausrufen, daß die Welt einen reicheren, musikalischeren Genius jedenfalls nicht hervorgebracht hat. Die Michelangelo's und Beethoven's erschüttern die Erde: aber die Rafael's und Mozart's stehen fest im Wogenschwall, und Allen, die nach der Schönheit suchen, strahlt ihr Licht wie die Leuchte des Pharus, ein Leitstern durch Nebel und Wolken bis in die Ewigkeit, den gesunkenen Muth aufrichtend, der bei dem Geschrei der häßlichen Unkunst und Unnatur, die sich als „Naturalismus" bläht, so oft zu sinken droht.

Als Wunderkind hat er von seinem Salzburg aus unter Führung seines Vaters mit seiner Schwester die große Welt besucht: Paris und London. Ein dreizehnjähriger Knabe begeisterte er durch sein Clavierspiel und seine eigenen Compositionen die Italiener und in Rom gab er jenen vielangestaunten Beweis seines fabelhaften musikalischen Gedächtnisses, indem er Allegris »Miserere«, das außerhalb der päpstlichen Capelle nicht zur Aufführung gebracht werden durfte, nach einmaligem Hören in der Peterskirche aus dem Stegreif niederschrieb. Er war vierzehn Jahre alt, als er in Mailand seine Oper „Mithridat" (Mitridate) zur Aufführung brachte, die ihm wie seine folgenden, »Lucio Silla«, »Ascanio in Alba« nach reichlichen Wiederholungen alle möglichen Ehren und Auszeichnungen eintrugen. Und wie die opera seria pflegte er die opera buffa und das Singspiel — er war eben überall heimisch und mit jeder musikalischen Form leicht vertraut. Das spricht nun aber gerade für die Gesundheit und die göttliche Kraft seines künstlerischen Geistes, daß ihn die frühen Triumphe in seiner Entwicklung nicht aufhielten und niederdrückten. Er verkümmerte nicht wie die meisten Wunderkinder, er rang sich durch und wurde ein Mann, ein Held. Selbst die unwürdigsten Fesseln, die ihm der Dienst des Erzbischofs von Salzburg auferlegte, und die gemeine Behandlung, die ihm dieser Gottesmann angedeihen ließ, lähmten ihn nicht. Er schüttelte sie, nachdem er sie lange ertragen, endlich in einer Wallung stolzen, gerechtesten Zornes ab, willens, lieber die Armuth als eine Erniedrigung zu erdulden. Und die Waffe, die sie

ihm zersprengen half, hieß „Idomeneus“, oder, wie wir die Oper mit ihrem italienischen Namen zu nennen gewohnt sind: Idomeneo.

Er hatte die Oper, die den griechischen Jephtha-Stoff behandelt, die Sage von dem cretensischen König, der auf der Heimkehr aus dem trojanischen Kriege dem Poseidon das erste lebende Wesen, das ihm begegnet, zu opfern gelobt und seinem eignen Sohn zuerst unter die Augen tritt, als Festoper für München zu schreiben übernommen und sich mit dem Salzburger Hofcaplan Varesco über das Libretto leicht verständigt. Der Stoff war schon durch viele Hände gegangen, und Varesco hatte kein Bedenken getragen, sich fast genau einer Behandlung desselben anzuschließen, die von dem Franzosen Danchet herrührte und von einem gewissen Campra componirt im Jahre 1712 zuerst aufgeführt war. Zu Idomeneos Sohn Idamantes, der die Rückkehr des Vaters auf Creta täglich erwartet, haben sowohl Elektra, die unglückliche Tochter Agamemnons und Klytaemnestras, wie Ilia, die kriegsgefangene Tochter des Priamus, eine tiefe Neigung gefaßt. Idamantes entscheidet für Ilia. Da kehrt der König, der das furchtbare Gelübde bereits gethan, unerwartet zurück, und nun klafft der tödtliche Zwiespalt. Idomeneo hofft den Gott täuschen zu können, indem er Idamantes nach Argos entsendet, um Elektra dort auf den verwaisten Thron zu erheben, aber das Meer wallt auf und Poseidon fordert sein Recht. „Der Sturm wüthet immerfort. Die Cretenser entfliehen vor Furcht und zeigen im Chor durch Singen und pantomimische Tänze, welche zur Handlung passen, ihre Angst und Schrecken an und schließen damit den Aufzug.“ Nach Verwirrungen aller Art und nachdem das Land von dem Ungeheuer, das der zürnende Gott ins Land gesandt, schwer verheert ist, entschließt sich der König endlich sein Wort einzulösen, aber während in dem französischen Urbild Alles in Blut und Wahnsinnsgreueln endet, läßt Varesco den alten üblichen Sorgenbrecher, den deus ex machina erscheinen. Wie der Gott des alten Testaments statt des jungen Isaak, den Abraham zu opfern sich anschickt, einen Widder nimmt, Artemis statt der jungfräulichen Iphigenie eine Hirschkuh,

so erklärt sich auch Poseidon-Neptun mit dem Willen des Königs, sein Gelübde zu erfüllen, einverstanden; unterirdische Stimmen gebieten Idomeneo, zu des Sohnes Gunsten auf den Thron zu verzichten und Idamantes mit Ilia zu vereinigen — das ist Alles. Die grimmige Elektra räumt das Feld, und Preis und Dank schließen, wie üblich, das Werk.

Wie der Inhalt der Oper ganz den Bedürfnissen der opera seria angepaßt ist, so steht auch die Musik zum allergrößten Theil noch auf ihrem Boden: und das ist es, was sie dem Gefühl unserer Zeit entfremdet hat. Der echte Mozart ist in ihr noch nicht durchgedrungen, selbst der italienische Mozart nicht, geschweige denn der deutsche. Schon die Besetzung des Idamantes durch einen Castraten (del Prato), die Bevorzugung der (einzigen) Tenor-, die Zurückdrängung der Baßpartieen und die besonders gegen den Schluß der Oper sich häufende Arienfülle sprechen dafür, und es ist nicht zu verwundern, daß die alte steife und leblose Schablone auch seinen Genius in Bande geschlagen hat. Andererseits hatte er aber auch von der französischen Oper und in einigen Zügen sogar bis zu direkter Anlehnung an einige Vorbilder der „Alceste" (das Recitativ des Oberpriesters, das Orakel) von Gluck gelernt. Daß Mozarts musikalischere Natur sich satter und voller äußerte und sein Formensinn minder leicht als bei Gluck den dramatischen Bedingungen wich, versteht sich von selbst, aber der Einfluß ist in der Art der Declamation doch auffallend spürbar. Doch Mozarts Genius war bereits hinlänglich erstarkt, um sich in freieren Augenblicken selbstständig regen zu können. Dann vergißt er die kalte Tirade und die einer Virtuosenkehle zu Dank geschriebene Bravourpassage. Wenn Elektra und Idamantes zur Abfahrt rüsten, die Segel leise flattern, die Welle im Meere still ist „und Alles dem Herzen Ruhe giebt", dann senkt sich der blaue Himmel auch in des Meisters Brust und er singt einen lieblichen Chor (Nr. 16, E-dur), den Niemand als Mozart hätte finden und erfinden können. Und die holde Cavatine der Ilia „Zephyretten, leicht gefiedert", die freudigen und glänzenden Chöre, mit der die Trojaner ihre Freiheit, die Creter die

Rückkehr ihres Königs begrüßen! Und damit ist noch nicht zu enden. Trotz aller Rücksicht auf den italienischen Ziergesang kocht in den Arien der Elektra ein wildes Blut, und schwere Trauer spricht aus dem berühmten Chor des Volkes, das so eben den ganzen Jammer erfahren hat, der über das Haupt seines Königs hereingebrochen ist. Und so wäre des Quartetts und so manches compositorisch vortrefflichen Satzes noch zu gedenken, von der Instrumentation ganz zu schweigen, der Mozart mit fast unbegreiflicher Kühnheit ein völlig neues Feld erschloß. Das große Orchester, das er in München fand, gestattete ihm zu verschwenden, aber nicht darin, sondern in der weisen Vertheilung seiner Mittel, dem Aufsparen gewisser Instrumente bis auf den Moment, wo sie charakteristisch wirken, ihrer Individualisirung und dem dennoch festgehaltenen einheitlichen Grundton des orchestralen Gewebes, das von raffinirten Contrasten nichts weiß, beruht das Geheimniß und die Bedeutung der Mozartschen Instrumentation.

Trotz Allem war auch diese noch größeren Lebens fähig. Noch herrscht auch in ihr wie in der ganzen Oper zu sehr jene „antheillose Kunst", jenes Können, von dem das Herz nichts weiß. Mozarts Genius aber verlangte nach Leben, nach Freiheit. In der opera seria wandeln mehr galvanisirte Leichen als Menschen — nach diesen aber schrie er, nach Menschen von Fleisch und Blut. Und als sie ihm entgegenwandelten, lieh er ihnen auch seine eigensten, herrlichsten Weisen, schuf er etwas durchaus Neues, wovon die Welt bis dahin keine Ahnung hatte. In Wien sollte ihm diese Gunst des Schicksals werden: Wien und sein Kaiser entschädigten ihn für Salzburg und seinen ordinären Erzbischof.

Denn in Wien hatte der große Josef, seinem idealen Sinn und seinem reformatorischen Drange getreu, auch der Kunst frisches, heimisches Blut zuzuführen beschlossen und mit der Erhebung des Wiener Theaters zum Hof- und Nationaltheater eine wahrhaft schöpferische That vollbracht, die der deutschen Schauspielkunst die reichsten, bis auf den heutigen Tag wahrnehmbaren Früchte trug. Es geschah im Jahre 1776. Ein Jahr später machte er auch mit dem

Ballet und der italienischen Oper kurzen Prozeß und setzte an ihre Stelle das „Nationalsingspiel", das zunächst freilich nur eine in deutscher Sprache gesungene Oper bedeutete. Denn die deutschen Componisten schossen nicht wie Pilze aus der Erde, und gegen die im Norden gepflegte Operette Adam Hillers und seiner Nachahmer und Genossen, Schweitzer, Benda, Reichardt verhielten sich die Wiener, mißtrauisch gegen Alles, was diesseits der Mainlinie geschaffen wird, ablehnend. Auch ging des Kaisers Absicht nicht direct dahin, ein von Haus aus deutsches Kunstwerk ins Leben zu rufen, das sich stilistisch von dem italienischen und französischen gründlich und grundsätzlich unterschiede. Wäre das der Fall gewesen, dann hätte er schwerlich dem alten Salieri, dem italienischesten von Allen, eine komische Oper „Die Rauchfangkehrer", zu der ein gewisser Auernbrugger den Text geschrieben hatte, zu componiren aufgegeben. Ihm lag zunächst nur daran, den Einfluß der fremden Meister und ihrer Manieren zu brechen und in einem der Kunst geweihten deutschen Hause auch der deutschen Sprache zu ihrem Rechte zu verhelfen. Daß diese Einschränkung des Welschthums indirect auch auf den Kunststil von Einfluß sein müßte, mochte er fühlen, aber in seinem Plan lag dieser Zweck nicht schlechtweg, und wenn er auch oft in seinem Eifer, Neues und Großes zu schaffen, irrte und die Welt überschätzte — so kindlich unpraktisch war er denn doch nicht, daß er glaubte, sein kaiserliches Decret könne die deutschen Meister aus der Erde stampfen, die seinem Wien und dem großen Vaterlande eine deutsche Oper bescheerten. Auch waren Umlauf, dessen Singspiel „Die Bergknappen" am 18. Februar 1778 den Reigen eröffnete, Aspelmeyer, Ulbrich und wie sie Alle heißen, gewiß nicht die Männer dazu. Überdies: mit dem, was in Deutschland im engeren Sinne „Singspiel" hieß, der ihre Lieder und Gesänge am Faden des die Handlung entwickelnden Dialogs aufreihenden Operette, hatte die Wiener deutsche Oper principiell nichts zu thun, so gern sie gerade diesem Genre Aufnahme gewährte; auch „durchgesungene" Opern waren von dem Repertoire nicht ausgeschlossen. Aber im Volke war nun einmal der Singspieltrieb rege und:

Mit dem Genius ist die Natur im ewigen Bunde,
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß —

was Kaiser Josef versprochen hatte, erfüllte Mozart; dem Willen des Reformators schüttete die Natur ihr reichstes Füllhorn in den Schooß. Maria Theresias Sohn aber ahnte nicht, welchem Kinde er zum Leben verholfen hatte. „Die Entführung aus dem Serail" war es, mit der das deutsche Singspiel mit einem Schlage vollendet das Licht erblickte.

Es war nicht das erste Werk, mit dem der Unsterbliche sich der heiteren Muse zugewandt hatte. Schon seine einaktigen Operetten „Bastian und Bastienne" (nach dem Französischen) und „Zaide" (mit Texten von Schachtner), Jugendarbeiten, von denen nur die erste zur Aufführung gelangte, hatten die Klaue des Löwen gezeigt. Daß er sie nicht im Stil von Adam Hillers „Jagd" und „Verwandelten Weibern", nicht im Liederstil wie jenes von unseren Altvordern vielgesungene „Als ich auf meiner Bleiche ein Stückchen Garn begoß" setzte, versteht sich von selbst — dazu war seine Durchbildung zu italienisch, seine Erfindung zu üppig und blühend, sein Formensinn zu groß. Aber von den zwei Seelen in dieses Mannes Brust, der italienischen und der deutschen, deren innige Vereinigung die Krone seines Schaffens bedeutet, („Don Juan" mit der Hinneigung zum Italienischen, die „Zauberflöte" mit dem Sieg des Deutschen), regte sich die zweite unwillkürlich, wenn das deutsche Wort ihn lockte, und nicht der Geist allein sprach ihm dann in den trautesten Klängen der Heimath, mit einer Empfindung, von der Italien keine Ahnung hat — auch die Form nahm auf dem Boden des deutschen Textes unwillkürliche deutsche Züge an und befreite sich von der dem Formalismus so leicht verfallenden italienischen Arienschablone mit genialster Freiheit und Sicherheit.

Des Textes hatte er sich bemächtigt, denn er war nicht für ihn geschrieben worden. Der Verfasser, Bretzner, hatte ihn für André bestimmt, der ihn auch componirt hat. Da es nun aber mit dem Schutz des geistigen Eigenthums in jenen Tagen schlimm bestellt war, sah Mozart kein Bedenken darin, daß ihm der Schauspieler

und Theaterinspicient Stephanie der Jüngere, der weder als Mensch noch als Künstler eines sonderlichen Credits genoß, das Libretto zurechtstutzte und daß er es zum zweiten Male componirte. Mozart ging mit Freude und vollstem Vertrauen an die Arbeit. Zu ändern gab es freilich mancherlei. Bretzner hatte an ein Singspiel im engeren Sinne gedacht und die Gesänge demgemäß nur als Einlagen betrachtet — mit einer einzigen, allerdings auffallenden Ausnahme, die die Krisis des Ganzen betrifft. Wie es in den Singspielen und den aus ihnen erwachsenen Opern Herkommen war, alles eigentlich Dramatische, Exposition und Katastrophe, dem Dialog zu überlassen, so hätte man sich auch nicht wundern dürfen, wenn in der „Entführung aus dem Serail", wie sie in Bretzner's Kopfe entsprungen war, die Entführung selbst für die Musik nicht bestimmt worden wäre. Deutsche, französische und italienische Werke, die letzteren vorwiegend heiteren, die ersteren bald ernsten, bald heiteren Charakters, tragen dies Merkmal der Singspielabstammung kenntlich an der Stirne: in Cherubini's „Wasserträger" bleibt Armand's Rettung durch den ehrlichen, biderben Helden der Handlung dem Wort überlassen, Méhul's „Joseph" giebt sich seinen Brüdern in einer Dialogscene zu erkennen, in Boieldieu's „Weißer Dame", in Rossini's „Barbier" erfolgt die Lösung auf gleiche Weise, „Fidelio", der „Freischütz" und „Oberon", die Opern Marschners weisen wenigstens Spuren dieser Behandlung auf, obwohl keine der letzteren den Gipfelpunkt des Dramas uncomponirt läßt, wie es die Opern der Franzosen thun. Die „Entführung aus dem Serail" hat aber, wie sie aus den Händen Stephanie's und Mozart's hervorgegangen ist, auch dies mit ihnen gemein: nicht nur die Entführung, auch die Errettung der beiden Liebespaare von dem drohenden Tode wird im Dialog erledigt, während beide Scenen ganz wie die vortrefflichen dramatischen und theatralischen Krisen der französischen Werke der Musik die dankbarste Gelegenheit zu bewegten Ensembles gegeben hätten, für die der Ton in jenen Tagen freilich noch nicht gefunden war: denn mit dem Kothurngang der opera seria konnte und durfte diese Bewegung nichts gemein haben. Nun hat aber Bretzner

wunderbarer Weise die Scene der Entführung ursprünglich doch als musikalisches Ensemble gedacht (nur diese, nicht auch die Lösung) und Mozart hatte die größte Lust, sie zu componiren. Sie stand, wie die jetzige Dialogscene, fast am Anfang des dritten Aktes, das heißt: sie folgte der Arie Belmonte's und der Romanze des Pedrillo. Dort wollte Mozart sie nicht belassen, wünschte vielmehr, der Librettist möchte sie an das Ende des zweiten stellen, das in Bretzner's Originalarbeit nach einem langen Dialog einen simplen, liedartigen Satz bringt. Daß mit dieser Umstellung andere nothwendige Änderungen verbunden gewesen wären, ist freilich gewiß, aber es läßt sich nicht absehen, warum diese nicht hätten beschafft werden können. Dem Schlußakt, der ohnedies eine Verwandlung bringt, hätte schon dadurch eine größere Fülle gegeben werden können, wenn Mozart sich entschlossen hätte, den Bassa singen zu lassen. War dies aber nicht möglich, mußte die Scene durchaus im dritten Akt bleiben, so läßt sich doch immer noch nicht einsehen, warum die Oper, wie Otto Jahn meint, dadurch so gänzlich aus den Fugen gerückt worden wäre. So empfindlich ist das architektonische Gefühl gewiß nicht, und auch in den größten Meisterwerken werden uns in dieser Beziehung ganz andere Dinge zugemuthet, als daß wir es schon wie eine Verrückung des Schwerpunktes hätten empfinden sollen, wenn das Ensemble, das Bretzner geschrieben und Mozart zu componiren die Absicht hatte, im Beginn des dritten anstatt am Schluß des zweiten seinen Platz gefunden hätte. Jetzt erst, da die Scene uncomponirt geblieben ist, bekommt es einen Stoß und zwar einen ganz empfindlichen. Jetzt sagen wir uns, daß der Componist sich die Sache zu leicht gemacht und seine wesentlichste Aufgabe umgangen hat. Wir würden hinzusetzen: so spricht unser modernes Gefühl, denn daß heutzutage die Verlegung des Höhepunktes der Oper in den Dialog unmöglich wäre, versteht sich von selbst — wenn nicht die Thatsache, daß Bretzner die Scene für Musik geschrieben und Mozart bereits dabei war, ihr seine Töne zu leihen, uns belehrte, daß auch das Gefühl der damaligen Zeit schon bewußt und unbewußt dahin drängte, den Gipfel des musikalischen Dramas

auch musikalisch zu behandeln. Mozart's Epigonen, Cherubini und Méhul hätten in den großen Lösungen des „Wasserträger" und des „Joseph" Lasten zu wälzen gehabt, denen ihre Kräfte nicht gewachsen waren — aber Mozart? dieser Gewaltige? Und dazu war es nicht einmal eine Last von tragischer Wucht. Der Formensinn hätte die köstlichste Nahrung erhalten, und Bestürzung, Schreck und Schmerz wären durch die von vornherein so harmlose Anlage des Ganzen abgedämpft, so daß sie nicht zu gar zu schweren Accenten hätten zu greifen brauchen. Wenn also der Satz schließlich doch uncomponirt blieb, so geschah es gewiß nicht aus einem Grunde künstlerischer Überzeugung, sondern aus der süßen Gewohnheit jener Tage, die sich so trefflich historisch erklären läßt. Im Singspiel wurden ursprünglich nur die rein lyrischen Partieen liedartig gesungen und zumeist waren es kleine, ausgeweiteter Formen nicht mächtige Geister, die dies Genre pflegten. Sie versagten, sobald sich ihnen ein verwickeltes Gefüge bot. Hatten doch auch die opera seria und das französische Musikdrama reich gegliederte, die Handlung von Person zu Person schleudernde Finales nur in den allerseltensten Fällen: und dort waren es Meister vom Fach (Contrapunktisten oder nicht), die sie componirten. Was sollten da die bescheideneren Gärtner im Weinberg des Singspiels beginnen? Und die Aufgabe wäre mit der minder steifen und typischen Handlung der aus dem Singspiel erwachsenen Opern eine weit schwierigere geworden. Denn — trotz einiger Versuche Gluck's auf dem Gebiet der einaktigen Operette — wer konnte es ahnen, daß sich unter den Händen eines der größten Tonmeister und vielleicht des begnadetsten Musikgenies, das je gelebt, das bescheidene Gefäß einst zum goldenen Becher wandeln würde, vom klarsten Wein bis an den Rand gefüllt?

Genug, Mozart ließ die Scene uncomponirt und machte dem Geist des Singspiels noch andere Concessionen. Er ließ die Oper (wie später den „Schauspieldirektor") mit einem allzu kleinlichen Rundgesang schließen, worin nicht vergessen wird, dem Bassa für sein großmüthiges Verzeihen Dank zu spenden. Daß dieser, ein

Renegat, bei Bretzner in dem jungen Belmonte seinen Sohn entdeckte, hatten Stephanie und Mozart demgemäß umgeändert. Statt des den zweiten Akt im Originaltext abschließenden kurzen Gesanges trat ein lebhaft bewegtes Quartett, in welchem die Liebenden sich zum ersten Male wiedersehen, alle Empfindungen, von der ersten Wonne der Begegnung, durch die Qualen der Eifersucht und den Schmerz der beleidigten Liebe bis zur Versöhnung durchlaufen, um in einem prächtigen Zusammenklang der Herzen und einem Hymnus auf die Liebe zu schließen. Statt des Monologs, der Bretzner's Arbeit einleitet, trat Belmonte's Arie „Hier soll ich dich denn sehen", ein Produkt Stephanie's, während Mozart selbst die Arie des Osmin „O wie will ich triumphiren" schrieb. Blondchen's und Osmin's Duett „Ich gehe, doch rathe ich dir", Blondchen's Ariette „Welche Wonne, welche Lust", Constanzens Arie „Martern aller Arten" sind weitere Früchte dieser Umschmelzung. Überall wurde, und mit jener einzigen Ausnahme stets mit vollstem Recht, das dürftige Original bereichert, der Musik ein breiteres Feld erschlossen und das Ganze aus den engsten Formen auf ein höheres Niveau, in eine reinere, wärmere Luft gehoben. Dazu kam noch die Rücksicht auf die Sänger — also doch etwas Unkünstlerisches, nicht der Sache, nicht dem verborgenen Quell des Kunstwerks, sondern der zufälligen Begabung, der Individualität dieser oder jener Person Entnommenes? Aber das ist ein Irrthum. Es ist immer noch das Merkmal des wahren Dramatikers, der sich die Bühnen erobern will, gewesen, daß er, ohne der Idealität seiner Gestalten das Mindeste zu vergeben, sie mit dem Blute derer tränkt und ihnen die Züge deter leiht, die sie dereinst darstellen sollen. Nur das Werk des Schwächlings ruht einzig und allein auf der Persönlichkeit des Schauspielers, weil es sie sklavisch copirt — für den Meister hat dies Vorbild nur die Bedeutung eines Modells, von dem er entnimmt, was ihm gefällt, das er idealisirt, wie es die Kunst ihm gebeut. So ganz ins Blaue hinein schafft kein wahrer Bühnenkünstler, und „aus der Tiefe seines Gemüths" malt nur ein Pfuscher ein Kameel. Auch Rafael, auch Tizian, auch Rubens

und Rembrandt bedurften des Modells, und ist darum die Madonna Sistina nicht mehr als die Fornarina? Auch Shakespeare schrieb für Burbage, auch Schiller entwarf, ehe er noch einen Vers seiner späteren Dramen geschrieben, die Besetzung nach dem ihm bekannten Personal von Weimar und Berlin. Und sind die Jagemann und Bethmann, Graff und Krüger gleichbedeutend mit der Stuart und der Jungfrau, Wallenstein oder Tell? Daß allzu viel Rücksicht auf die Person eines Sängers oder einer Sängerin dem Kunstwerk schaden kann — wer bezweifelt es? Auch hätte Constanze ohne Signora Cavalieri's „geläufige Gurgel" vielleicht ihren Coloraturzopf nicht erhalten — vielleicht auch nicht! Entstellt er doch selbst die tragische Hoheit der Donna Anna! Aber gewiß hat der vorzügliche Fischer Mozart's Phantasie bei der Schöpfung des Osmin beflügelt, vielleicht auch Fräulein Teyber, die das Blondchen, Adamberger und Dauer, die Belmonte und Pedrillo sangen.

Jedenfalls haben wir in diesem steten Bezug auf die Darstellung seines Werkes nur einen Beweis für Mozart's theatralischen Sinn zu erblicken. Einen würdigeren für sein sicheres Kunstgefühl, für den tiefen Ernst, mit dem er seine Aufgabe durchführte, für seine helle Einsicht in die Bedingungen seiner Kunst hat er uns in den werthvollen Briefen gegeben, die er mit seinem Vater wie über so Vieles, was ihn künstlerisch und persönlich bewegte, auch über die „Entführung" gewechselt hat. Der immer mißtrauische, bedenkliche und nörgelnde Alte, der, wenn überhaupt, seinen Sohn jedenfalls sehr unfreiwillig gut erzogen hat (dazu fehlte diesem Manne, dessen grämlicher und kleinlicher Sinn allerdings dem Leichtsinn des genialen Sohnes einen Dämpfer aufsetzte, die pädagogische Weisheit; er glaubte dem groß und feurig fühlenden, weichen Herzen seine winzige, jämmerliche Weltklugheit einimpfen zu können und war für seinen Adel ohne Verständniß) — also, der alte Mozart war wieder einmal unzufrieden gewesen und hatte gegen die unregelmäßigen Reime des bereits veränderten Textbuchs Bedenken erhoben. Da schrieb ihm der große Sohn am 13. October 1781:

„Was die in dem Stücke selbst sich findende Poesie betrifft, so

könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte: „O wie ängstlich", könnte fast für Musik nicht besser geschrieben sein. Das „Hui" und „Kummer ruht in meinem Schooß" (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen ist die Arie auch nicht schlecht, besonders der erste Theil, und ich weiß nicht — bei einer Opera muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall mit all' dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Oper gefallen, wo der Plan gut ausgearbeitet ist, die Wörter aber nur blos für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch, bei Gott, zum Werthe einer theatralischen Vorstellung, es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen oder ganze Strophen, die des Componisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsammt der Poesie zu Grunde gehen. Da ist es am Besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheidter Poet als ein wahrer Phönix zusammen kommen — dann darf Einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange sein. Die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unsern Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir ebenso untaugliche Musik als sie untaugliche Bücheln anfertigen."

Um eine Stelle in diesem merkwürdigen Schreiben nicht mißzuverstehen, möge eine andere daneben ihren Platz finden, die sich auf einen Vers in Constanzens Arie „Ach, ich liebte" bezieht, den Vers „Doch im Hui schwand meine Freude", über den Mozart seinem Vater am 26. September desselben Jahres geschrieben hatte: „Das „Hui" habe ich in „schnell" verwandelt, also: „Doch wie schnell schwand meine

Freude". Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt, so sollten sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden."

Damit erst gewinnen wir einen klaren Begriff von Mozart's Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton, Text und Musik. Also nicht darum war es ihm zu thun, die Poesie der Musik gleichsam als gute Beute vorzuwerfen. Im Gegentheil: er hält auf einen reinen und schönen Ausdruck, aber er ist allerdings der Ansicht, daß das einzelne Wort nichts ausmacht, wenn nur die Situation an und für sich musikalisch und der Plan des Ganzen gut ausgearbeitet ist. Das hält er für unerläßlich — dann aber, ist diese Bedingung gewonnen, betrachtet er die Poesie auch als der Musik gehorsame Tochter. Das möchte scheinen, als entferne er sich weit von der Weise Gluck's, der sich vor der Composition eines Musikdramas zuerst zu vergessen bemühte, daß er Musiker sei, und der, wie man es kurz zusammenfassen darf, den Ton in den Dienst des Dramas stellte. Das that er allerdings: in den Dienst des Dramas, des dramatischen Ganzen, nicht aber des einzelnen Wortes. Schließlich aber berühren sich die beiden Auffassungen viel näher als man denkt, und das ist auch gar nicht anders möglich, denn ein jeder Genius, der in der Oper das Bündniß zwischen Wort, Ton und Handlung schließt, kann gar nicht anders als den Kern dieses Bündnisses an der richtigen Stelle suchen, mag auch bei dem Einen die Lust am Ton stärker sein als die an der Action, bei dem Andern umgekehrt. Was aber ist dieser Kern? Immer doch die Empfindung, die sich in Bewegung umsetzt und damit die musikalische Situation erzeugt. Das wußte Gluck, als er sich den Orpheus, die Alceste und Armide wählte, das wußte Richard Wagner, als er den „Tannhäuser" schuf, das wußten Beethoven und Weber, das wußte auch Mozart. Nicht das Wort, — die musikalische Situation war und ist bei Allen der Lebensodem des musikalischen Dramatikers, das erste Bild, das ihm aus dem Chaos der Phantasie entgegentritt; der Unterschied bei den einzelnen Meistern ist auch viel weniger ein principieller, als ein

individueller. Weil Gluck's musikalische Begabung minder reich ist als die Mozart's, läßt er gelegentlich unsern musikalischen Sinn auf Kosten des dramatischen hungern, und Mozart giebt sich gelegentlich wohliger und wonniger seiner Sangeslust hin, als es der dramatische Kern erfordert. Daß das Exempel selten ganz rein aufgeht, liegt in der Natur des in der Oper geschlossenen Compromisses, aber schließlich kreisen die Ringe doch ganz dicht um den Kern. Das Wort aber spielt bei dem ganzen Prozeß erst die zweite Rolle. Wir werden jedem Dichter mit Mozart dankbar sein, der uns den musikalischen Inhalt der dramatischen Situation auch in poetische Worte kleidet, aber ist er nur der rechte Gehülfe des Componisten als musikalischer Dramatiker, dann verschlägt es jenem nicht zu viel, wenn das Wort nicht Shakespeare's oder Goethe's und Schiller's würdig ist! Wir entsetzen uns über die zahllosen Albernheiten und Abgeschmacktheiten in dem Libretto der „Zauberflöte"; wären sie aber ausschlaggebend — das Werk hätte nun und nimmer die Freude der Welt werden können. Die ersten Worte in Wagner's „Rheingold" könnten wie vieles Andere im „Ring des Nibelungen" eben so gut durch etwas ganz Anderes und vielfach Besseres ersetzt werden, ohne daß die musikalisch-dramatische Situation im Mindesten darunter litte. Das Ideal ist es freilich, wenn Musiker und Dichter sich so eng verbinden, daß sie, wie Mozart es bezeichnet, „ein wahrer Phönix" sind, auch ist an so glänzenden Beispielen die Geschichte der Oper ja nicht arm, und es versteht sich von selbst, daß der Componist, hat er sich für einen bestimmten Wortausdruck entschieden, nun auch an die richtige Declamation desselben gebunden ist — aber die Auswahl selbst ist groß, und trotzdem bleibt im letzten Grunde, wenn man es nur richtig versteht, die Poesie doch „der Musik gehorsame Tochter". Steht der poetische Ausdruck einmal fest, dann hat der Musiker ihm vollauf gerecht zu werden (und in diesem Sinne bestimmt das Wort den Ton) — aber er steht doch nur darum fest, weil er für die betreffende Situation oder die Empfindung der dramatischen Person nach des Componisten und Dichters Meinung den besten Ausdruck bietet, und diese Situation und

Empfindung sind in ihren letzten Wurzeln Musik. In seinem tiefuntersten Grunde löst sich darum auch die Zwiespältigkeit des musikalischen Dramas auf. Wir sehen in der Welt der Erscheinungen Drama und Musik, Wort und Ton, die sich vermählen — und beide entspringen, sofern sie dies Bündniß wirklich eingehen können, doch nur derselben Quelle. Sie heißt bewegte Musik, tönende Handlung. Es ist nicht Schuld der Componisten, daß die musik-dramatischen Stoffe, in denen Ton und Handlung restlos aufgehen, nicht allzu zahlreich sind. Fast in alle drängt sich ein fremdes Element, bald ein dramatisches Motiv, das mit der Empfindung nichts gemein hat, bald ein lyrisches, das nicht dramatisch ist — aber das Ideal ist für alle wahrhaft Auserwählten dasselbe; wäre es das nicht, dann würde von den Musikern nicht so viel nach einer guten musikalisch-dramatischen Dichtung geseufzt werden. Klagt doch auch Mozart, daß die deutschen Dichter „das Theater nicht verstehen, was die Oper anbelangt".

Auch ein musikalisches Bekenntniß enthält der Brief des Meisters: das große und gelassene Wort, mit dem er sich über die Regeln hinwegsetzt. Wie ist es dem Bewußtsein unserer Zeit entschwunden, was Mozart in genialem schöpferischem Drange der Oper an neuen Formen und neuen Ausdrucksmitteln zugeführt hat! Glaubte doch Dittersdorf von Mozarts Orchesterbegleitung, die uns jetzt so maßvoll dünkt, sie übertäube den Sänger, und urtheilte der Kaiser, der dem Meister wohl wollte, doch über die Oper: „Zu schön für unsere Ohren und gewaltig viel Noten" — worauf Mozart mit berechtigtem Künstlerstolz erwidert haben soll: „Gerade so viel Noten, Ew. Majestät, als nöthig sind". „Des Verfassers Geschmack und neue Ideen, die hinreißend waren," staunte die Kritik an — ja, ja! wir müssen uns auf den Standpunkt jener Tage versetzen, um es ganz zu begreifen, daß auch schon vor Wagner ein musikalischer Dramatiker die Regeln durchbrochen und erweitert hat, wenn sich in der Gewohnheit trägem Geleise ihre Kraft verloren. Und was waren die „neuen Ideen" Mozart's, was der Geist, aus dem er schaffte? Zerbrach er die Regeln nur, um aller Form los und ledig

zu sein? Aber wir wissen, daß der Formensinn keines Musikers stärker und lauterer sein konnte als der seine. Was also that er anders, als daß er den Geist seines Werks und seine Gestalten den Körper, die Form neu erzeugen ließ? Die große Arie des „Osmin" zum Beispiel entfernt sich weit von anderer Menschen Weisen, und über ihr eigenthümliches Anhängsel „Erst geköpft, dann gehangen" giebt uns Mozart (in demselben Briefe, in welchem er über Herrn Bretzner's „Hui" den Stab bricht) die werthvollste Belehrung. „Das „Drüm beim Barte des Propheten", schreibt er dem Vater, „ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein (Osmin's) Zorn immer wächst, so muß, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende, das Allegro assai ganz in einem andern Zeitmaß und anderm Tone eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muß, so habe ich keinen fremden Ton zum f, sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D-minore (D-Moll), sondern den weiteren A-minore (A-Moll) dazu gewählt." Wie groß! wie weise! Das ist der echte Künstler, der das Charakteristische mit dem Schönen paart, der auch über „Verzweiflung, Wuth und Schrecken" noch die goldene Sonne der Schönheit strahlen läßt. Und wie wohl zeigt er sich über die Mittel unterrichtet, durch die er seinen Willen ausführt. „Der Zorn des Osmin", schreibt er an anderer Stelle, „wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist." Das ist der Scharfblick des praktischen Genies. Keine theoretische Erwägung hat Mozarts künstlerische Thaten ins Leben gerufen: Blitz und Schlag, Inhalt und Form, Zweck und Mittel waren bei ihm und in seinen Händen eins, und am Liebsten ging er nicht denkend, sondern schaffend durchs Leben, leicht, heiter, wie ein fröhlicher Wanderer, den Zauberstab in

der Rechten, der Paradiese aus Wildnissen hervorruft. Aber seine Seele floß unterdessen von himmlischen Offenbarungen über, und galt es einmal über seine Kunst zu denken und zu reden, dann besaß er auch „Einsicht, hoher Dinge Kunde", und auf die einfachste Art hebt er den Schleier von den Geheimnissen seines Schaffens und der Kunst überhaupt.

So zeigte er sich über alle Bedingungen der Entstehung eines musikalischen Dramas wohl vertraut, und „vor dem Beifall der Unwissenden" durfte ihm „nicht bange sein". Bretzner, der begreiflicherweise von dem Eingriff in sein dichterisches Heiligthum nicht sehr erbaut war, legte einen entrüsteten Protest gegen die „Verbesserung" des Textes ein — Mozart konnte ihn ruhig über sich ergehen lassen, und sehr bald wird es Herrn Bretzner wahrscheinlich gar nicht unangenehm gewesen sein, daß Mozart ihm durch die Bearbeitung und die Composition seines doch gewiß nicht übermäßig geistreichen und originellen Opernbuchs eine Anwartschaft auf die Unsterblichkeit gegeben. Denn wo wäre dieser kleine Geist, wenn Mozart's Töne nicht wären? Auch die Wenigen, die zu der Musik bedenklich den Kopf schüttelten, kamen bald zur Ruhe, denn das Werk machte im wahrsten Sinne des Worts Furore. Auch Goethe wußte davon zu erzählen. Er hatte während seiner ersten italienischen Reise in Rom (1787) seine Singspiele „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella" umzuarbeiten beschlossen und sie zur Composition für seinen Landsmann Christoph Kayser, der ihm bereits zu „Scherz, List und Rache" die Musik geschrieben, und einige Lieder, eine Symphonie und Entr'acts zum „Egmont" componirt hatte, bestimmt. Gemeinsam gingen denn auch die Freunde an die Berathung und Umgestaltung, aber da trat Mozart auf und „die Entführung aus dem Serail schlug Alles nieder", schreibt Goethe. Kayser war verständig genug, den Kampf gegen den Genius nicht aufzunehmen. „Scherz, List und Rache" wurde vergessen und „Erwin" und „Claudine" blieben uncomponirt. Die „Entführung" aber zog durch Deutschland und gewann sich Aller Ohren und Herzen.

Und verdient sie unsere Liebe nicht heute noch, trotz der Bra-

vourpassagen der Constanze, die unbedenklich preisgegeben werden sollen? Daß sie eine Verirrung sind, wurde schon ausgesprochen. Ein pomphaftes, bombastisches Heldenthum im Stile Lohensteins spreizt sich in der C-Dur-Arie und mischt sich wunderlich mit dem Flitter der Coloratur. Und zu welch' einer thörichten Rolle verdammt sie den Bassa Selim! Es ist ja in allen Formen der Oper bei allen Völkern gebräuchlich, daß man eine Arie nicht nur als Monolog, sondern auch als directe Anrede an eine Person behandelt, die dadurch zum Stillschweigen verurtheilt wird — es ist gebräuchlich, obschon es nicht unbedenklich ist, denn selten ist der Inhalt der Arie oder des größeren Sologesangs (wenn man jene Bezeichnung vermeiden will) derartig, daß der Hörer auf der Bühne zu keiner Gegenäußerung gelockt werden könnte. Immerhin ist es in vielen Fällen begreiflich, daß er seinen Partner ausreden läßt: Achill thut es, wenn er in Gluck's „Iphigenie in Aulis" das Flehen der Klytaemnestra, Iphigenie, wenn sie den Racheschwur der Mutter vernimmt; Ottavio während der sogenannten „Briefarie", die ursprünglich an ihn direkt gerichtet ist, Tamino und Pamina während der Arien der Königin der Nacht; Agathe bei den Neckereien Aennchens („Einst träumte meiner sel'gen Base"), Rosine bei der Es-Dur-Arie des Doctor Bartholo („Einen Doctor meines Gleichen"), und wo, wie in den letztgenannten Fällen, das Schweigen nicht ganz zweifellos zu motiviren ist, drückt die Gewöhnung doch ein Auge zu. Steht doch sogar die lange Trauerrede König Markes und halb und halb auch Wotans Abschied von Brünnhilden auf demselben Blatt! Aber die große Scene Constanzens mit dem Bassa ist völlig wie ein dramatischer Dialog gedacht. Schon die lange Orchesterintroduction, die sie eröffnet, verlangt von beiden Personen ein lebhaftes Spiel, die Worte der Arie aber lassen nothwendig darauf schließen, daß der Bassa Constanzens Bitten eindringlich zurückweist, so daß sie ein Recht hat auszurufen „Doch dich rührt kein Flehen." Das Ganze setzt sich also aus Bewegung und Gegenbewegung, Frage und Antwort, Bitte und Versagen zusammen — und doch ist Constanze die einzige, die ihren Gefühlen im Gesang Ausdruck giebt, während der Bassa lediglich

auf die Pantomime angewiesen ist. Diese Ungleichheit der Ausdrucksmittel giebt ihm aber den Anschein eines Taubstummen, und es zeigt sich wieder einmal, daß im Kunstwerk die Beurtheilung der „Wahrheit" auf einer Übereinkunft der Sinne beruht, die sich so ziemlich auf alle Mittel des Ausdrucks einzulassen bereit sind, wenn dieselben nur consequent festgehalten und proportionirt werden. Ein orangefarbener Ton scheint uns auf einem Rembrandt'schen Bilde, weil er so meisterlich zu den übrigen gestimmt ist, das zarteste Wangenroth darzustellen — man übertrage ihn auf ein Bild von Rubens, und wir sehen die Farbe eines Leberkranken oder Gelbsüchtigen. Im Stil Racines und Corneilles kann sich ebenso wie im Stile Shakespeares oder Calderons ein wahres Gefühl äußern — man vermische die Stilarten und man empfängt ein Gemisch von Unnatur und Häßlichkeit. In der Prosa, im Verse, jambisch oder trochaeisch, gereimt oder ungereimt, in der Musik, sei sie Mozartisch oder Wagnerisch, in der Pantomime, im Tanz, in all diesen verschiedenartigsten Ausdrucksmitteln liegt die Fähigkeit uns zu illudiren, wenn sich die Empfindung und die Kunst ihrer bemächtigt, und sogar im Marionettentheater nach Art des weitbekannten Théâtre Morieux können wir, sobald unsere Phantasie sich den Eindrücken willig hingiebt, die schönste künstlerische Illusion empfangen. Die Sinne passen sich eben den kleinen Verhältnissen dieser zierlichen Drahtpuppen vollkommen an, und wie das Auge sich auf ihr Maß herabstimmt, thut es auch das Ohr: der Knall einer Erbsenbüchse oder eines Schwärmers scheint uns die Stärke eines Kanonenschusses zu besitzen. So gewiß es uns nun aber unbegreiflich sein würde, wenn wir unter lebenden Menschen plötzlich eine Marionette wandeln sehen und dieselbe nicht als Marionette, sondern als Menschen betrachten sollten — so gewiß befremdet es uns, wenn eine Person in der Oper während eines langen, langen Musiksatzes ihre Empfindungen ohne Worte wiedergiebt. Was uns in der Pantomime ganz natürlich scheint, stößt uns hier ab. Die Convention der Sinne ist eben verletzt, verschiedene Ausdrucksmittel sind unharmonisch durcheinander geworfen. Kein anderer Grund ist es, der in den „Meistersingern"

aus dem bis zum dritten Akt zwar parodistisch übertriebenen, aber doch ungewöhnlich komischen Beckmesser bei seinem wortlosen Erscheinen in Sachsens Werkstatt plötzlich einen Verrückten macht. Er führt eine lange Pantomime auf, während die Personen in den „Meistersingern" und mit ihnen unsere Phantasie sich über den Gesang als das künstlerische Ausdrucksmittel vereinigt hatten.

Wie schön aber beginnt Constanzens B-Dur-Arie „Ach ich liebte!", wie bricht selbst durch das Arabeskenwerk ihres Allegro das Gefühl bei den Worten, auf deren Composition auch Mozart mit einer naiven Befriedigung blickte, „Trennung war mein banges Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen", und wie ist auch die (auf den Bühnen leider oft ohne allen Grund gestrichene) G-Moll-Arie ganz von elegischem Wohllaut erfüllt: „Traurigkeit ward mir zum Loose". Selbst die zierliche, bescheidene Sechzehntelfigur bei den Worten „Wieder in mein armes Herz" stört nicht; sie verräth zwar eine gewisse Eleganz, aber diese verträgt sich mit Constanzens vornehmem Bilde sehr wohl und sie unterscheidet die Arie von Paminens Cavatine „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden". Nichts ist trotz der hoheitvolleren, damenhafteren Haltung in ihr unempfunden, und die Empfindung ist ganz die nämliche, die das rührende Duett mit Belmonte im dritten Akt athmet: innig, tief, aber großsinnig und gehalten — man beachte nur die Worte „Ich nur zog dich ins Verderben", um inne zu werden, daß der Heroismus, der in der C-Dur-Arie „Martern aller Arten" einen grotesken und verzerrten Ausdruck angenommen, in Constanzens Charakterbild wohl angelegt ist. Selbst die Übertreibung dort gab uns Aufschlüsse über des Meisters Absicht, die in der Arie „Traurigkeit" und dem Duett so vollkommen hervortritt. Die treueste Liebe verbindet sich mit der Strenge der Lucretia, die vor dem Dolch, der ihre Brust durchbohren soll, nicht zurückscheuen würde. Und dieser Belmonte, wie trägt er so ganz die Züge des deutschen Liebhabers — „o wie ängstlich, o wie feurig", wie seine große und schönste Arie beginnt. Schwärmerei und Wagemuth vereinigen sich in ihm; er empfindet sentimental nach gut deutscher Art und giebt seiner Liebe den zartesten, innig-

sten Ausdruck, aber rein, klar und sicher ist Alles, was er thut. Noch ist der italienische Stil in seinen Arien kenntlich, aber in welcher opera seria fände sich ein Satz wie die kleine, bei aller Einfachheit so ungemein bezeichnende Auftrittsarie „Hier soll ich dich denn sehen?“ Ja, wo in aller Welt war eine Tenorarie zu finden, die denen Belmontes das Wasser hätte reichen können — mit Ausnahme der einen unvergleichlichen des Pylades in der tauridischen Iphigenie? Wie weit ihn seine Nachfolger an deutschem Wesen auch übertreffen, der Ahnherr ist er doch all der treuen Männer und verliebten Jünglinge der deutschen Oper: Taminos und Florestans, des Jägerburschen Max und des sanften Adolar, des Conrad im „Heiling“ und des Erik im „Holländer“, wie Blondchen kraft ihrer Ariette, „Welche Wonne, welche Lust“ die Stammmutter des Ännchen, der Fatime, der Marie in Lortzing's „Czaar und Zimmermann“ geworden ist. Ist nicht auch Pedrillo in seiner krampfhaft beherzten Arie „Frisch zum Kampfe“ vortrefflich gezeichnet, und wäre zum Lobe des Osmin noch etwas Neues zu sagen? Eine Prachtschöpfung, dieser schwerfällige, mürrische, mißtrauische und grimmige Muselmann, eben so köstlich in seinem phlegmatischen und doch so verbissenen Liede „Wer ein Liebchen hat gefunden“, wie im Duett mit Blondchen und seinen beiden Arien, aus deren zweiter eine wahre Kannibalenfreude jubelt. Kaum wird diese eigenartige, gar nicht wieder nachgeahmte (auch nicht nachzuahmende) Species des Humors, die nur der Genius schaffen konnte, an Originalität von Shakespeares Falstaff übertroffen. Und das übermüthige „Saufduett“, wie Mozart es nennt, mit der türkischen Musik, die uns gleich in der Ouverture in den Orient und die fremdartigste Stimmung versetzt und die unvergeßlich eindringlich in den beiden Chören wiederkehrt? Und das Meisterstück des Quartetts, das Otto Jahn mit Recht den ersten wahrhaft dramatischen großen Ensemblesatz der deutschen Oper nennt? Ein „Heureka!“ Mit der „Entführung“ war ihr ein göttliches Wahrzeichen errichtet: göttlich, denn der Genius hatte es geschaffen! Dittersdorf war gewiß ein trefflicher Meister, und sein „Doctor und Apotheker“ mußte in seiner gemüth-

lichen Portraitirung des Philisterthums die Lust unserer Vorfahren sein — mit der „Entführung“ aber wuchs die deutsche Oper aus den Niederungen der Wochentage in die Regionen der großen, reinen, ewigen Kunst empor. Jetzt wußten die kommenden Geschlechter, in wessen Spuren sie zu wandeln hatten!

Figaro's Hochzeit.

»La folle journée« ou »Le mariage de Figaro«, Comédie en cinq actes en prose par M. de Beaumarchais. Réprésentée pour la première fois par les comédiens français ordinaires du Roi le mardi 27. avril 1784.« Endlich! denn dieser „Première" war ein wahres Schlachtgetümmel von Verboten und Freilassungen, Anklagen und Lobpreisungen, Ankündigungen und Widerrufen voraufgegangen. Fünf Jahre lag das Stück in des Autors Mappe, vier Jahre dauerte der Kampf um die Gewährung seiner öffentlichen Darstellung, und der Sieur Caron de Beaumarchais, der so gern der Unterdrückte war und für die Unterdrückten eintrat, der ohne einen Gegenstand, der auf effectvolle Art für den Scandal, für Freiheit und Gerechtigkeit zugleich sorgte, nicht leben konnte, hatte wiederum das große Glück, der Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit zu sein, wie er es in seinen berühmten Processen, in seiner Angelegenheit mit dem spanischen Archivar Don Clavigo y Flaxardo war. Es ist der Beaumarchais Goethe's und doch nicht, bis auf einen Zug vielleicht, die interessante Mischung von Gluth und Kälte, von Leidenschaft und herrischer Überlegenheit in der Dictatscene. Der wirkliche Beaumarchais, der Beaumarchais der Geschichte hätte das wichtige Document nie gläubig zerrissen, wäre niemals in die besinnungslose Raserei des vierten Actes der Goethe'schen Tragödie verfallen. In diesem mischten sich der Drang zu wirken und zu schaffen mit der Neigung, gesehen zu werden und zu

glänzen, feinste Klugheit und das Vermögen, Alles zu seinen Gunsten zu wenden, mit einer gewissen pathetischen Größe, die immer nur einer edlen Sache und nie sich selbst die Ehre zu geben schien. Kampfbereit und kampffähig, mit der Schwungkraft und der Schärfe seines Geistes, der Ausdauer seiner Nerven, der Beredtsamkeit seiner Zunge und seiner Feder war er ein gefährlicher Gegner, die Verkörperung des genialen Parvenus und als solcher der natürliche Feind des Bestehenden, der geborene Herold der Revolution! Wie mußte diesem Manne dieser Lärm erwünscht kommen, und wie erreichte er wieder einmal ganz was er gewollt! Das Théâtre français hatte sich dem Stücke im Jahre 1781 bei seiner ersten Einreichung nicht verschließen wollen, aber der König war gewarnt und von der Lectüre so entsetzt, daß er sein Placet zur Aufführung verweigerte. Nun begann eine Hetzjagd, gegen die der Streit um Molière's „Tartuffe" ein Kinderspiel war. Und was war die Schuld des Verfassers und seines Werkes? Beaumarchais selbst thut, als wüßte er gar nicht, um was es sich eigentlich handelt. Er wundert sich, daß man schon gegen seinen „Barbier von Sevilla", den er doch nur »se livrant à son gai caractère« geschrieben habe, so feindlich vorgegangen sei. Das Stück habe trotzdem gefallen, und er habe, durch den Beifall ermuthigt und durch den Prinzen Conti »de patriotique memoire«, diesen „großen Charakter, diesen erhabenen Fürsten" geradezu aufgefordert, eine Fortsetzung des „Barbier" zu schreiben, den „Tollen Tag oder die Hochzeit des Figaro" entworfen. Seine Vermuthungen, das neue Werk werde noch ungleich mehr Staub aufwirbeln, seien reichlicher, als er selbst erwartet, eingetroffen; aber — meint Beaumarchais — es sei vielleicht Alles nur Schuld des Titels. Eigentlich habe dieser »L'époux suborneur« heißen sollen, aber um ihm jeden Schein der Wichtigkeit zu benehmen, habe er die gleichgültige Bezeichnung „Der tolle Tag" gewählt, ohne zu ahnen, welches Unheil er damit angerichtet. Mit entzückender Ironie führt er die Folgen dieser Titelwahl aus, zieht ergötzliche Parallelen mit Molière's „Georges Dandin" und Regnard's »Légataire«, wenn diese zufällig »La Sottise des alliances« und

»La punition du célibat« geheißen hätten, und fragt sich endlich im stolzen Gefühl unverdienter Kränkung, was seine Gegner ihm denn eigentlich vorzuwerfen hätten? Mit dem „Barbier von Sevilla" hätte er den Staat aufgeregt, mit dem Figaro das Oberste zu Unterst gekehrt! Nichts sei mehr heilig, wenn ein Werk wie dies erlaubt sei! Aber nein, versichert er: nicht den Staat, nicht den bevorrechteten Stand habe ich angegriffen, sondern nur seine Mißbräuche, seine Ausschreitungen. Sind diese Mißbräuche denn geheiligt, daß man keinen angreifen darf, ohne daß ihm zwanzig Vertheidiger erständen? Eine tiefe Moral, so versichert er abermals, durchdringt das ganze Stück. Habe ich nicht dem im Punkt der Treue wenig zartfühlenden Gemahl eine Frau gegenübergestellt, die aus innerer Neigung und aus Grundsätzen die tugendhafteste ihres Geschlechtes ist? Gewiß, einen Augenblick lasse ich sie eine verwirrende Neigung zu dem liebenswürdigen kleinen Pagen empfinden — aber es geht vorüber. Dürfen eure Tragödienköniginnen von allen Leidenschaften erglühen und darf eine einfache Frau im Lustspiel nicht gegen die mindeste Schwäche kämpfen? Welch' ein Widerspruch! »Point de vertu sans sacrifice.«

Das ist Alles so schlagend, so zwingend wie möglich, und doch wußte Beaumarchais ganz gut, daß in seinem Drama das Feuer dicht neben dem Zündstoff lag; er wußte, daß es sich entladen und den Brand weiter pflanzen mußte — und das hatte er gewollt. Nicht ein harmloses Spiel — ein Tendenzstück hatte er geschrieben, das die faulen Wurzeln der Gesellschaft bloßlegte und ihr dürres Holz in den Ofen warf. Was sind Molière's Angriffe gegen die heuchlerische Geistlichkeit, die gelehrten Frauen, die Geizigen, die Kranken in der Einbildung, die Ärzte dagegen? Sie streifen den Staat doch nur, aber Beaumarchais geht ihm ans Leben. Dieser Graf Almaviva, der sich Alles gestatten zu dürfen glaubt, der seine Untergebenen wie käufliche Waare betrachtet und im Gefühl seiner Unverletzlichkeit seine Opfer zwingt, mit allen Mitteln der List seinen Gewaltthaten zu entgehen — er galt für den ganzen beneideten und gehaßten Stand. Daß er keinen schwarzen Bösewicht,

sondern einen Cavalier von gutem Ton und einer gewissen Geschmeidigkeit der Lebensart, besseren Wallungen nicht unzugänglich, aus ihm schuf, machte ihn überhaupt erst theatermöglich — aber das Spiegelbild war trotzdem deutlich genug. Ihn umgiebt sogar der Nimbus der Aufklärung und Gerechtigkeit: eins der schamlosesten Privilegien des Adels, das sogenannte Herrenrecht, hat er, dem Zeitgeist nachgebend, aufgehoben — aber nur, um es sich auf anderem Wege zu erschleichen, sobald es ihm beliebt. Die Beherrschten wehren sich gegen den Herrscher, der dritte Stand gegen den Adel — so würde man den Kern des Stückes verstehen; das wußte Beaumarchais, und so geschah es auch.

Ludwig's des Sechzehnten Abneigung war allzu begreiflich. Aber wie immer in den Vorzeiten der Revolution gab es auch damals am französischen Hofe eine Partei, die es mit jedem Neuerer hielt und in der Freigeistigkeit und Vorurtheilslosigkeit ihren Ruhm suchte. Sie spielte mit dem Feuer, ohne zu bedenken, daß es sie dereinst selbst vernichten konnte. Diese Partei empfahl und betrieb die Aufführung, und die „öffentliche Stimme", die natürlich noch gar nicht wußte, um was es sich eigentlich handelte, schrie laut über die Vergewaltigung des Genies. Die Schauspieler, von Beaumarchais beständig in Athem gehalten, betheiligten sich eifrig an den Intriguen, und das beständige Drängen hatte denn wirklich die Folge, daß im Jahre 1783, im Juni, eine Vorstellung des Stückes bei Hofe angesetzt wurde. Leider — oder vielmehr zum Glück für Beaumarchais — beging nun aber der König die unglaubliche Thorheit, sein Zugeständniß noch in der zwölften Stunde, als die Zuschauer bereits ihre Plätze eingenommen hatten, wieder zurückzunehmen! Das schlug dem Fasse den Boden aus. Ein wahrer Strom von Unwillen und Entrüstung ergoß sich nun von allen Seiten. Für einen charaktervollen Monarchen hätte es jetzt nur eine Wahl gegeben: bei seiner Weigerung zu beharren; aber Festigkeit war Ludwig's des Sechzehnten Sache nicht. Nachdem er einer Privataufführung im Kreise fürstlicher und adliger Gönner des Dichters (im September 1783) durch die Finger gesehen, gab er

endlich seine Einwilligung zur öffentlichen Aufführung, und nachdem diese, nunmehr ein Ereigniß, das den Staat und die Menschheit anging, das ungeheuerste Aufsehen erregt, erschien das Stück Anfang 1785 mit der staatlichen Genehmigung versehen bei Ruault in Paris auch im Handel. Natürlich hatte sich jedoch die im vorigen Jahrhundert unvermeidliche und fast geheiligte literarische Freibeuterei, unter der auch unsere Classiker so peinlich zu leiden hatten, des Stückes vorab zu bemächtigen gewußt. In Amsterdam tauchte ein Nach- oder vielmehr Vordruck des „Figaro" auf, eine nach dem Gedächtniß besorgte, von Ungereimtheiten wimmelnde Niederschrift, die ungenirt mit Beaumarchais' Namen versehen und verkauft wurde. Daß sie ihren Weg auf die Bühne nahm, noch ehe die echte Ausgabe erschien, beweist nur, wie eilig man es damit hatte, das Stück dem Publikum vorzuführen. Es war zur europäischen Angelegenheit geworden. Der dritte Stand jauchzte ihm zu, aber die Fürsten wollten erklärlicherweise nicht viel von ihm wissen. Auch Josef von Oesterreich verbot es, und nur Friedrich der Große ließ es, als der Philosoph, der er war, und der Monarch, der die auf ihn gemünzten Pamphlete niedriger hängen ließ, unbeanstandet passiren.

Wie war es nun möglich, dies übermüthige, bis zur Schärfe witzige, von Geist überquellende politische Lustspiel zu einem Operntext umzumodeln, und wie war es möglich, einen solchen Operntext in Musik zu setzen? Mußte nicht (von allem Anderen abgesehen) schon die trotz der Übertragung auf spanischen Grund und Boden mehr als durchsichtige Darstellung der modernen Gesellschaft, also der unmittelbare „actuelle" Reiz der Satire die Musik eher verscheuchen als anlocken? Und hatte die französische Gesellschaft nicht überall hin ihre Moden und Sitten gesandt; waren die österreichischen Verhältnisse nicht ganz die nämlichen? Ja, gab es irgendwo einen Hof, einen Adel und einen dritten Stand, der von Beaumarchais' »Folle journée« nicht getroffen wurde? Man denke sich einmal, um einen Vergleich aus der jüngsten Vergangenheit zu wählen, einen Componisten, der darauf brennte, Freytag's „Journa-

listen" sogleich nach ihrem Erscheinen zu einer Oper umzuwandeln, ein Lustspiel, das, obschon es neben dem feurigen Trank Beaumarchais' einen philiströsen Familientheegeschmack mit sich führt, doch mit dem „Tollen Tag" die dramatische Behandlung einer „brennenden Frage" gemein hat? Würde der Vorsatz nicht einer Verirrung gleichen und würden nicht alle Freunde des Musikers ihm denselben lebhaft widerrathen? Auch nur der Schatten eines sensationellen, polemischen oder satirischen Nebeninteresses, ja eines jeden tendenziösen Nebeninteresses überhaupt will uns für die Musik nicht taugen. Man darf sogar noch weiter gehen. Jedes vorwiegend auf einer Intrigue beruhende Lustspiel wird man, bis der Gegenbeweis erbracht ist, für unmusikalisch halten, und Scribe's „Glas Wasser" und seine graziösen „Erzählungen der Königin von Navarra" haben, soviel ich weiß, noch keinen Componisten gereizt. Selbst die Umgestaltung des herrlichsten unserer deutschen Lustspiele, der „Minna von Barnhelm" zu einer Oper würde uns bedenklich erscheinen — und doch ist dies unerreichte Meisterwerk, trotz Lessing, den nur der Unverstand für kalt halten kann, zehnfach stärker vom Gefühl durchströmt, als alle Lustspiele des Beaumarchais und Scribe zusammen. Auf das Gefühl, auf die Empfindung kommt es ja aber für die Musik zunächst und immer an. Sie kann wie der Wasserstrahl des Springbrunnens mit crystallenen Kugeln, in denen das Licht farbig gebrochen tausendfach zurückstrahlt, ein anmuthiges Spiel treiben, aber eine Rechenmaschine zu bewegen fehlt ihr die Kraft. Mit dem Verstand allein hat sie nichts zu schaffen, und führt sie die Waffen der List und des Spottes, so thut sie es mit Freudigkeit oder Leidenschaft, von einem Gefühl, nicht von einem Gedanken getrieben. Der „Tolle Tag" aber durchätzt und zerschneidet das alte historische Leder grausam und unerbittlich und hat an diesem Kampf an und für sich sein Behagen. Mit dem Herzen spielt er, tiefere Erregungen, wenn sie sich doch einmal zeigen, unterdrückt er gewaltsam — Alles muß ihm dazu dienen, sein kritisches Thema geistvoll und amüsant durchzuführen. Und was mußte aus der beweglichen, schlangengleich sich windenden und

schillernden Handlung werden? Hatte die damalige Opernschablone Raum für ihre Künste? Mußten die Arien, in denen die musikalische Empfindung sich zu jener Zeit nothwendig sammeln mußte, den raschen Verlauf der Ereignisse nicht beständig hemmen? mußte dieser nicht verkümmern und zusammenschrumpfen? Überall Bedenken und Gefahren — und doch ist das Unmögliche möglich geworden; ein Tonzauber ohne Gleichen machte das Spröde des Stoffes schmiegsam, das Harte weich, entfernte jede Schärfe und Trockenheit und hob die ganze Welt aus den Engen und Krümmen staatlicher und gesellschaftlicher Interessen und Kämpfe in das freie und musikalischeste aller Reiche: in das Reich der Liebe.

Mozarts Verdienste um die Gestaltung des Textes sind übrigens mindestens so groß wie die des Lorenzo da Ponte, der ihm, wie später zur Composition des „Don Juan", auch diesmal den Canevas für die Stickerei lieferte. Mozart hatte sich den Stoff erkoren, er theilte da Ponte seine Wünsche zweifellos auch über jede Einzelheit mit, und schließlich war die Mühe keine allzu große. Das politische Element auszuscheiden verstand sich für einen geborenen Musiker wie Mozart ganz von selbst, eben so nahe lag es, die Satire aus dem Werke zu verbannen, und wenn nicht gerade ein selbstständig schaffender Dichter, der sich über die Tradition hinwegsetzte und das Beaumarchais'sche Lustspiel von Grund aus umschmolz und umgoß, sich mit einem Componisten verband, der etwa wie Wagner mit der bestehenden Opernform völlig brach, so konnte das Libretto kaum anders gerathen, als es gerieth. Folgt doch da Ponte der Handlung des Franzosen fast Schritt für Schritt! Eine Gerichtsscene beseitigte er weislich und gleichsam selbstverständlich und von den ohnehin überreichlichen Beziehungen jeder Person des Stücks zu einer anderen (man liebt sich „durcheinander") ließ er Manches, so Basilios Werbung um Marcellinen, fallen. Im Übrigen gab er Jedem seine Arie: auch dem alten Bartolo, auch der kleinen Barbarina (Beaumarchais' Fanchette), auch der Mutter Figaros, die in dem dramatisch losen und lockeren Schlußact ein allerliebstes G-Dur-Stückchen singt, das das Herkommen von der reichbesetzten Tafel

der Oper längst entfernt hat. In den kleinen Dialogen, die die Musiknummern verbinden, fängt er von dem Beaumarchais'schen Geist immer noch so viel auf, um die Oper in dieser Beziehung über ihre deutschen Zeitgenossinnen thurmhoch zu erheben. Daß das Libretto, vom Standpunkt des französischen Originals betrachtet, eine Verballhornung ist, bedarf keiner Versicherung. Wäre es zufällig uncomponirt geblieben oder hätte ein minderes Genie als Mozart ihm seinen Segen gegeben, so hätte sich da Ponte nicht einmal darauf berufen können, daß in der Handlung des Lustspiels eine Fülle musikalischer Motive verborgen sei, die die Nutzbarmachung für die Zwecke der Oper gleichsam forderten, geschweige denn, daß er in der textlichen Verwerthung dieses musikalischen Elements selbstständig verfahren sei. Er konnte sich nicht darauf berufen, weil die gewohnte und auch heute in vielen Punkten noch gültige Auffassung von dem, was componibel ist, was nicht, ihm widersprach. Von jeher ist das Drama zwar für die Musik ausgebeutet worden, und geschieht dies nur mit wirklich musikalischer opernhafter Anempfindung, so müßte schließlich auch die entrüstetste Kritik, die von einem Frevel an den Poeten redet, verstummen. Giebt es nicht z. B. bei Shakespeare eine ganze Reihe musikgesättigter Dramen, die den Componisten locken? Und sündigt der Librettist, der mit Geschmack und musikalischem Sinn diese Schätze hebt? Bleibt nicht das Urbild — glücklicherweise — unangetastet, auch wenn es ein musikalisches Abbild seiner selbst gewährt, das vielleicht einem genialen Musiker eine unvergleichliche Unterlage bietet? Auf dasselbe Recht mochte sich auch Lorenzo da Ponte berufen, und wenn ihm das Resultat seiner Arbeit immer noch nicht Recht zu geben schien, so gab ihm schließlich — der Genius Mozarts Recht. Das gefährliche Experiment konnte ihm nicht ganz mißglückt sein, wenn es den Meister zu einer solchen That anregte. So lassen wir uns denn das oft sehr ungeschickte Nebeneinander der einzelnen Theile, dialogischer und musikalischer, im ersten und vierten Act gefallen und geben dem Autor vom Standpunkt des Musikers aus vollkommen Recht, wenn er den ganz und gar mit Bitterkeit getränkten

grollenden Monolog Figaros aus dem letzten (bei Beaumarchais dem fünften) Act: »O femme, femme! créature faible et decevante«, jene grimmige Anklage gegen ein Schicksal, das sich mit den Mächtigen zur Qual der Niederen verbündet, in die zwar grotesk pathetische, im Grunde aber doch auch in dieser ernsthaften Übertreibung im Buffoton gehaltene Arie „Ach öffnet eure Augen" umwandelt. Was sollten Beaumarchais' Sarkasmen im Munde des Figaro der Oper, im Munde Mozarts? Wo nur der Spott auf Kosten des Gemüths zurückgedrängt werden konnte, that es der Librettist, und in einer Scene, ja fast in einem ganzen Act, dem zweiten, der in dem köstlichsten aller Finales gipfelt, wußte er das Gefunkel der Beaumarchais'schen Laune in musikalischen Facetten so trefflich aufzufangen, daß es in der reinen Luft Mozart'scher Musik tausendfach verschönt wiederstrahlt. Mit der Verkleidung des Pagen, dem unvermutheten Erscheinen des Grafen vor der verschlossenen Thür und dem Terzett beginnt die reizvolle Verwicklung, die den Grafen, der in diesem Falle nun wirklich einmal Recht hat, beständig ins Unrecht bringt, ohne daß es ihm trotz seines deutlichen Gefühls, hintergangen zu werden, möglich wäre, seine Gegner zu entlarven. Da dieser Sieg der Lüge aber zugleich ein Sieg des Guten ist, die List und der Zufall also den Ehrlichen aus der Patsche helfen, während dem Grafen seine unverschuldete Niederlage auf seine früheren Sünden gutgeschrieben werden darf, so erzeugt die ganze Scene mit ihren immer neuen Gefahren und Rettungen zugleich das Behagen einer sittlichen Genugthuung. Man möchte über diesen Sophismus, dies jesuitische Spiel des Glücks vor Freuden jauchzen. Endlich freilich platzt die Bombe doch. Marcelline kommt mit ihren Beiräthen, Bartolo und Basilio, und verlangt unter Berufung auf eine von Figaro nicht eingelöste Schuld seine Hand, die er „im Nichtzahlungsfalle", wie ein abscheulicher juristischer Ausdruck lautet, der Alten in einer Clausel thöricht genug zugesagt. Marcelline besteht natürlich mit Wonne ganz wie Shylock auf ihrem Schein und würde die Summe Geldes, auch drei- und dreißigfach geboten, zurückweisen. In dieser Verwirrung scheint Figaro

und seine Partei untergehen zu sollen. Der Contract ist bündig, der Triumph des Grafen und der drei Maulwürfe groß, und mit vollstem Recht senkt der Textdichter über das hereinbrechende Chaos den Vorhang. Bei Beaumarchais verläuft sich der Act nach Marcellinens Auftritt (»Ne l'ordonnez pas, Monseigneur, avant de lui faire grace, vous nous devez justice. Il a des engagements avec moi«) unvermuthet im Sande. Der Librettist aber gab dem Musiker einen prächtigen Finalschluß, und dieser setzte mit dem Es-Dur-Satz „Gnäd'ger Herr, von ihren Händen fordern wir Gerechtigkeit" diesem einzigen, von Leben und Humor strotzenden, musikalisch unerschöpflichen Ensemble die Krone auf.

Eins aber hat da Ponte nicht vermocht: uns die schon bei Beaumarchais ziemlich complicirte Intrigue aufzuklären. Im Gegentheil: trotzdem er Einiges als überflüssig beseitigt, ist ihm die Fülle an beibehaltenen Motiven immer noch im Wege, und da er sie mit der Ausführlichkeit der Komödie nicht darlegen kann, behandelt er sie obenhin und zum Theil vollkommen unverständlich. Derartigen Dingen begegnet man bei dem Wandern eines poetischen Stoffs von Hand zu Hand oft; Motivreste wie unnütz gewordene, außer Gebrauch gesetzte und doch noch nicht verlorene Gliedmaßen starren uns dann plötzlich wie ein Räthsel an. Nur einen flüchtigen Seitenblick auf das Nibelungenlied und seinen Sänger, der mit Siegfrieds Kunde von Brünhilden und ihrer Königsburg nicht aus noch ein weiß, die tiefen, geheimnißvollen Bande, die das gewaltige Paar verknüpft, nicht ahnt, die Quelle des Grimms der Walküre auf den Helden nicht kennt — und doch davon nicht völlig schweigen kann, weil die ganze Handlung sonst zusammenfallen würde. Verglichen mit diesem großen, aber eben darum auffallenden Beispiele sind die verkümmerten Reste des Beaumarchais'schen Lustspiels im da Ponte'schen Text geringfügig, aber sie genügen, um den Zusammenhang der Handlung zu verschleiern. Zu diesen unterdrückten Motiven gehört die Findelkindschaft Figaros, die bei Beaumarchais sein Leben, seinen Charakter und seinen witzigen Kampf mit der Aristokratie, ihren Vorrechten und Vorurtheilen

geradezu bestimmt, während sie bei Mozart-da Ponte nur ganz beiläufig erwähnt wird, um sofort auch (im Sextett) aufgeklärt zu werden: ein Umstand, der für den weiteren Verlauf der Oper nur in sofern bedeutend bleibt, als die Mutterschaft der guten Marcelline ihr die Absichten auf Figaro, ihren Sohn, ein für alle Mal benimmt. Erschwert aber diese Vernachlässigung des ursprünglichen Motivs wenigstens das Verständniß der Handlung nicht, so leidet dies augenscheinlich durch die seltsame Behandlung der Verkleidung des Pagen im zweiten Act. Bei Beaumarchais ist dieser Mummenschanz die Contremine der Gräfin und ihrer Getreuen gegen die Beleidigungen des Grafen: eine sehr gewagte Contremine, die, wenn sie zur Ausführung gekommen wäre, den getäuschten Liebhaber für seine Gemahlin gewiß nicht günstiger gestimmt hätte. Man weiß, um was es sich handelt: Susannens Stelle, die der Graf um ein verliebtes Stelldichein bedrängt, soll Cherubin in Weiberkleidern vertreten. Zwar hatte der junge Bursche auf seines Herren Befehl schleunigst nach Sevilla reisen müssen, aber Figaro wußte ihn um des Planes willen heimlich zurückzuhalten. Er findet sich denn auch wirklich bei der Gräfin ein, um sich vermummen zu lassen. Bleibt nun schon dieser ganze Zusammenhang und der Zweck der Verkleidung in der Oper gänzlich dunkel (der Dialog eilt im Galopp darüber hinweg), so wird der bedenkliche Scherz vollends unverständlich, wenn man ihn nach der auf allen Theatern üblichen Schablone inscenirt. Mehr noch: die Art seiner Ausführung stellt sogar das Verständniß des ganzen zweiten Actes in Frage. Die Maskerade besteht nämlich lediglich darin, daß Susanne dem Pagen während der Arie: Komm näher, kniee hin vor mir —" eine Haube aufsetzt. Trotzdem gesteht die Gräfin, sobald ihr eifersüchtiger Gatte dazwischen getreten ist und die Auslieferung des Schuldigen verlangt, in höchster Verwirrung, daß des Pagen Anzug allerdings verdächtig sei. „Nackt der Busen, bloß die Arme; nur aus Scherz in Weiberkleidern". Wo sind diese Weiberkleider? Und mußte es nicht für den Pagen das Erste sein, das harmlose Häubchen im Nebenzimmer wieder an den Spiegelstift zu hängen und seine

leicht verwirrten Haare zu ordnen? Gesetzt auch, die Angst machte die Gräfin fassungslos — sie beschreibt doch die mit dem Jüngling vorgenommenen Veränderungen allzu deutlich, als daß die Phantasie sie ihr eingegeben haben könnte. Dies und Alles, was aus der Verkleidung des Pagen folgt, beweist klar genug, daß die Haube nicht genügt, um den Vorgang verständlich und sinnvoll zu machen. Warum auch nur auf weitere Hülfsmittel verzichten? Warum löst man dem allerliebsten Jungen das Pagenmäntelchen nicht und wirft ihm ein Frauenkleid über — was so leicht geschehen kann, ohne daß Susannens Arie darunter im Mindesten zu leiden braucht? Würde diese Costümirung die theatralische Wirkung der Scene nicht bedeutend erhöhen — ganz abgesehen davon, daß sie allein das Dunkel des Textes zu lichten vermag? Ohne sie ist die ganze Scenenfolge widerspruchsvoll und ungereimt. Auch läßt uns Beaumarchais über seine Absichten wenigstens nicht im Unklaren. Auch bei ihm bekennt die Gräfin, Cherubin sei »prêt à s'habiller en femme, une coiffure à moi sur la tête, en veste et sans manteau, le col ouvert, les bras nus«. Diesem Bekenntniß entsprechend heißt es denn auch während der Verkleidung selbst: „Nehmen wir ihm zuerst den Mantel ab" (»Otons d'abord le manteau«); Susanne soll auf der Gräfin Geheiß eine Badehaube (baigneuse) bringen und bringt »un grand bonnet«; sie streift ihm wirklich Kragen und Ärmel auf (»Arrange son collet d'un air un peu plus féminin«) und ist über seine weißen Arme entzückt. Zum Überwerfen der Frauenkleider kommt es freilich noch nicht, die Verwandlung ist aber doch so weit gediehen, daß sie nicht leicht rückgängig gemacht werden kann, und der Mantel von Susannen, als sie ihm Röcke zu holen geht, sogar mit hinausgenommen. Warum geht man in der Oper zur Erleichterung des Verständnisses nicht wenigstens so weit? Prüderie kann der Grund doch nicht sein. Auch wäre sie so thöricht wie möglich. Das Publikum sieht im „Fra Diavolo" die Nachttoilette der Zerline ohne jedes Bedenken, und das französische Sittendrama und die moderne Operette bringen — leider! — viel schlimmere Dinge unverhüllt oder doch, was

ärger ist, mit lüsterner Verschleierung auf die Bühne. Dem Spiel der beiden Frauen mit dem halbwüchsigen Knaben mischt sich wohl ein zarter sinnlicher, sagen wir selbst halbfrivoler Reiz bei. Aber der Umstand, daß der Page von einer Dame dargestellt wird, beseitigt solche Scrupel, und Mozart thut Alles, dieses Kreuzfeuer von Blicken und Seufzern zu adeln und zu verklären.

Zu den verstümmelten Motiven gehört auch Basilios Zwischenträgerei. Haben doch selbst die Kenner des Beaumarchais'schen und des Mozartschen Figaro bei jedesmaligem Hören der Oper ihre liebe Noth, sich in dem Briefgeheimniß des zweiten Aktes zurechtzufinden. Genug, Figaro hat den Grafen durch ein namenloses Billet auf die Spur eines vermeinten Anbeters seiner Gemahlin gelockt — natürlich um ihn von Susannen abzulenken — und Basilio, der auf beiden Achseln trägt, hat dem Grafen dies Briefchen übergeben. Bei Beaumarchais behauptet der geschmeidige Musikmeister mit der unschuldigsten Miene, das Ding von einem Landmann erhalten zu haben. Als die Lüge an den Tag kommt, rächt sich der Graf an ihm durch den kränkenden Auftrag, die Landbevölkerung zu Figaros Hochzeit einzuladen und den Hirtenbuben Gripe-Soleil zur Guitarre zu begleiten. Diese kleinen und einige andere Episoden, schon im Original etwas leicht behandelt und jedenfalls überflüssig, werden in der Oper zu bloßen Andeutungen, die von der gesammten Zuhörerschaft kaum der hundertste Theil versteht. Richard Wagner hat Recht, wenn er in den „Bayreuther Blättern" die Bemerkung macht, die Deutschen kümmerten sich in der Oper zuerst und vor Allem um die Musik — um die Handlung dagegen fast gar nicht. Das trifft, im geraden Gegensatz zu den Franzosen, denen das Libretto in erster Linie steht, auf's Haar zu. Man beantworte sich nur einmal ehrlich die Frage, wann uns die Handlung des „Figaro", der Zauberflöte", des „Freischützen" klar geworden ist, und ob wir nicht vielleicht jetzt noch in Verlegenheit kämen, wenn wir sie unvorbereitet erzählen sollten? Stößt sich unser Publikum an den Tollheiten des „Robert", an dem Dunkel des „Troubadour"?

Diese unabsichtlichen Fehler und Nachlässigkeiten werden nun aber durch eine andere, absichtliche Verdrängung eines kleinen Zuges des Lustspiels wieder aufgewogen: er betrifft das zwar gehaltene, aber doch nicht ganz empfindungslose und sogar ein wenig coquette Spiel der Gräfin mit dem Pagen. Bei Mozart und da Ponte lächelt sie nur über die schwärmerische Gluth, mit der der halbwüchsige Junge sie anbetet, aber sie behandelt ihn ganz und gar wie ein Kind — bei Beaumarchais ordnet sie mit einiger Verwirrung, bevor er kommt, ihre Toilette und nährt durch den Wechsel von Vorwurf und Theilnahme seine Sehnsucht. Es ist eine an sich unbedeutende, von jeder moralischen Kritik zu verschonende Neigung, eine Freundlichkeit des Herzens mehr als der Sinne, und man hätte den Componisten nicht tadeln können, wenn er dies zierliche Arabeskenwerk beizubehalten gewünscht hätte. Dadurch aber, daß er es verschmähte, hob er die schöne Gestalt und damit sein ganzes bewunderungswürdiges Werk in eine ungleich reinere und wärmere Luft und trennte sich weit von Beaumarchais. Mit ihr erschließt er das treueste, innigste Gefühl; wenn der erste Akt unser Empfinden nur leicht und anmuthig kräuselt, greifen die ersten Töne, die sie ankündigen, mit fast tragischer Inbrunst und Wehmuth an unser Herz. Sie steht zu oberst der ganzen bunten Schaar, die sich um sie und unter ihr bewegt, und trotz ihrer trüben Lage nie schwer und düster giebt sie der ganzen Schöpfung recht eigentlich ihre Weihe. Trotzdem hat sie für Alle ein freundliches und gütiges Wort und auf die Pläne, die ihr den Gatten zurückgewinnen sollen, geht sie wie ihre Beaumarchais'sche Schwester ein. Aber sie thut es in anderer Stimmung. Ihre Liebe ist tiefer, heiliger und sie hat wenig mehr von der Rosine des „Barbier von Sevilla", die von der Gräfin Almaviva des Franzosen begreiflicherweise nicht zu trennen ist. Was ging es denn auch Mozart, der einen „Barbier" nicht componirt hatte, an, daß die Gebieterin des Schlosses einst die Mündel eines gewissen Doctor Bartolo gewesen, dem dies liebliche listige Geschöpf mit dem Grafen Almaviva in begreiflichster Abneigung gegen die Werbung des Alten davonlief? Er sah andere

Züge vor seinem geistigen Auge, sah in ein anderes Herz und erweckte sie zum Leben, das er ihr verliehen, nicht ein anderer, heiße er nun Beaumarchais oder wie sonst. Selbst das gefährlichste Wagniß, in Susannens Kleidern in der Dunkelheit der Nacht dem untreuen Gatten eine Liebesstunde zu gewähren, selbst dieser hart an die Grenze des Schicklichen streifende Rollentausch wird bei ihr nicht frivol. Mit Überwindung, schamhaft geht sie darauf ein — aber sie liebt, und dieser Stimme folgt sie unbedingt. Daß ihrer Liebe ein sinnlicher Zug innewohne, den eben dieses nächtliche Rendez-vous deutlich verräth, ist gewiß — aber bei welcher ehelichen Liebe wäre es anders? Es ist einer von den Fällen, in denen es recht klar wird, daß in der Kunst nicht das Thema, sondern die Behandlung, nicht das Was, sondern das Wie entscheidet. Wir besitzen eine Novelle von Kleist, „Die Marquise von O". Es giebt kaum einen bedenklicheren Gegenstand — aber wie lauter, wie groß ist er behandelt! Wenn bei Beaumarchais die Gräfin in der Schlußscene den Pavillon verläßt und sich dem erstaunten Gemahl zu Füßen wirft, fühle ich mich verletzt, denn sie lächelt und macht dem neu Gewonnenen einen artigen Vorwurf. Bei Mozart ist auch dieser Punkt, soweit möglich, mit der größten Zartheit behandelt, Dank dem Zauber der Musik. Denn dort wie hier erscheint die Gräfin, um den Knoten zu lösen, inmitten der erregten Hofgesellschaft, ihr gefährliches und süßes Geheimniß neugierigen, vielleicht spöttischen Augen preisgebend: das denkbar Ärgste für das Schamgefühl einer edlen Frau. Auch singt sie nichts als die Worte: „Wird meine Bitte denn auch ohne Wirkung sein?" — aber diese Stelle, die in jedem Ton componirt werden könnte, leichtfertig und streng, verführerisch und schalkhaft, athmet bei Mozart im Zusammenhang des Finales eine so rührende, bescheidene Hingabe, daß man nicht auf die Spur eines schlimmen Gedankens kommt. Es ist, als hätte die Liebe dieser treuen Seele eingegeben, auch das Äußerste zu wagen und jede Schonung ihrer selbst zu vergessen, wenn sie damit das Herz des Geliebten nur zurückgewinnt. Ja, man kommt so wenig zur Besinnung, daß man dem erneuten Treuschwur des Grafen, der doch

schwerlich von Dauer sein wird, ohne Einschränkung glaubt und in die selige Weise „Nun blüht für uns Alle das herrlichste Glück“, ebenso freudig einstimmt wie in den Jubel des Presto „Ewig sei aus unserm Herzen Gram und Traurigkeit verbannt“.

Alle Einzelheiten werden das Bild der Gräfin nur noch mehr erhellen. Allein die Ausweichung nach G-Moll in der C-Dur-Arie (ich habe die Stelle der deutschen Übersetzung „O, daß noch für den Verbrecher dieses Herz so zärtlich spricht“ im Sinne) redet mehr als ganze Commentare. Über die Anmuth und Liebenswürdigkeit ihrer Natur fällt plötzlich ein tragischer Schatten, die Erinnerung an das verschwundene Glück weckt nur aufs Neue den Schmerz über seinen Verlust. So fleht selbst das Allegro der Arie, das sich ganz der Hoffnung hingiebt, auf dem drängenden Es (in C-Moll) die Liebe um Rettung aus höchster Noth. Nie aber wird dies Leid disharmonisch, den Gürtel der Grazien büßt diese Frau selbst in der Trauer nicht ein. Wenn sie im Recitativ von der niedrigen Rolle spricht, die ihr des Gatten Schuld aufzwingt, von der Verkleidung („unwürdige Künste“ nennt sie der Übersetzer), die ihn in ihre Arme zurückführen soll, dann flattert durch die elegische Dämmerung dieser Betrachtungen etwas wie ein leuchtender Schleier, der Frieden und süße Erfüllung verheißt: die dreimalige ruhige Orchesterfigur der drei Achtel und des Viertels auf der Septime („Allein, was thut's“?). Nichts hat Mozart unterlassen, ihr gerade in den sittlich gefährlichsten Lagen den Ernst und die Keuschheit ihrer Natur zu bewahren. Auch in dem verfänglichen Zwiegespräch mit dem Grafen im letzten Akt redet die Molltonart bei den Worten „Dankbar empfängt Susanne, was ihre Großmuth schenkt“ von der inneren Überwindung, mit der sie sich zu der Täuschung verstanden hat, von Schmerz und Widerwillen. Die Trübsal hat die Anmuth ihres Wesens in Würde verwandelt. Voll Hoheit tritt sie den Insulten des Gemahls in dem ersten Terzett des zweiten Aktes entgegen, durch die Verwirrung und Erregung ein einziges Mal sogar zu einer heftigen, fast schneidenden Vertheidigung ihrer verletzten Rechte getrieben: in dem raschen bis zum a führenden Gang „Nein, nein, das leid' ich nimmer“, der nebenbei

ein classischer Zug psychologischer Beobachtung ist. Die Aufforderung des Grafen an die angeblich im Zimmer verborgene Susanne, ihre Stimme hören zu lassen, ist an sich ganz begreiflich und natürlich: zur Beleidigung wird sie nur durch das in ihr liegende Mißtrauen in die Worte der Gräfin. Gerade hier nun, wo der Graf ein Verlangen stellt, dem sie auf gute Art kaum ausweichen kann, verliert sie für einen Augenblick das Maß, um es sogleich wieder zu finden. Ganz herrlich aber vereinen sich Anmuth und Würde in ihrer Auftrittsarie. In ihr ist Alles Haltung, Alles Lieblichkeit, wie im Symbol faßt sie ihr ganzes Wesen durchsichtig zusammen. Wie hold umspielen die von großen Athemzügen bewegte Gesangsmelodie die Sechzehntel und Zweiunddreißigstel (deren Weise fast idyllisch wie verliebte Schäferflöten anmuthet), wie rührend tönt der Hülferuf auf dem as, wie inbrünstig die letzte Bitte „Laß mich sterben, Gott der Liebe, oder lindre meinen Schmerz". Und wie echt dramatisch und theatralisch ist es, eine Figur gleich bei ihrem Erscheinen ganz so hinzustellen, wie sie der Künstler betrachtet wissen will. Und welch' ein declamatorisches Meisterwerk ist diese Arie! Wort für Wort und Ton für Ton — Alles gehört eng zusammen; der Ton scheint aus dem Wort zu erblühen und doch ist er auch ohne das Wort von unendlichem Reiz; auch nicht der leiseste Betonungsmißklang stört die Harmonie, es ist ein Bund, wie ihn nur das größte musikalische und dramatische Genie zu finden und zu besiegeln vermag.

Susanne ist der Gräfin an Ernst, Hoheit und Haltung weit unterlegen, aber auch sie wird durch Mozart's Kunst über die Bereiche des schnippischen, coquetten, nie verlegenen Zofenthums, das von Molière bis auf die Neuzeit auf der Bühne heimisch ist, hoch emporgehoben — wäre es nicht schon durch die bei aller Leichtflüssigkeit ihres Wesens treue, feste Liebe zu Figaro, wie sie selbst aus dem fröhlichen Geplauder und den Neckereien der ersten Duette spricht, so gewiß durch die Arie des letzten Aktes, die das bräutliche Sehnen so lieblich und keusch ausathmet, daß man ihr in der gesammten Opern-Literatur vielleicht nur ein einziges Stück, und auch

dies noch mit Einschränkungen, an die Seite stellen kann: Elsas Gesang an die Lüfte. Den himmelweiten Unterschied des Mozart'schen und Wagner'schen Stils muß man dabei natürlich übersehen — aber aus beiden Monologen (das Wort klingt fast zu schwer und doctrinär für diese süßen Seufzer der Liebe, die man auch ohne Worte verstehen würde) redet die gleiche Sehnsucht, die ihres Glückes gewiß, nahe vor der schönsten Erfüllung steht, die, ganz erfüllt von einem einzigen Gefühl, doch in aller Seligkeit ruhig bleiben kann. Bei Elsa nimmt die Empfindung auch hier ihrem Charakter gemäß einen schwärmerischen Ton an, und fast in Verzückung, traumhaft verloren, wie mit geschlossenen Augen, endet sie im Pianissimo „In Liebe". Susannen ist von Haus aus alles Pathos und alle Sentimentalität fern, aber allein in der sternhellen Nacht, im Park, wo Jasminen und Oleander duften, der Glühwurm aus dem Bosquet leuchtet und die Nachtigall unsichtbar im Gezweig flötet, kommt die Poesie der Situation über sie, ihre Seele erschließt sich, das Verlangen macht sie leise, süß erbeben, und wie die Brust sich hebt und senkt — hebt und senkt sich, gleichmäßig, ganz gebannt auf den einen Rhythmus, die entzückende Weise „O säume länger nicht, geliebte Seele". Bei dieser Ruhe, bei dieser Einfachheit der Mittel wirkt schon die kleinste Veränderung bedeutend. Wem entgeht die Verschiebung im Gewicht der Noten bei der Stelle „Jede Nerve zur Entzückung"? Fällt sie nicht sofort auf und klingt nicht dies doch so ganz einfache zweimalige g im Bunde mit der rhythmischen Variante des Taktes wie eine stärkere Wallung des Blutes, hingerissen, überwältigt? Und doch — wie bleibt Alles im Charakter. Die kleine Veränderung beeinflußt den stillen Fluß des Tonstücks nicht. Es steigert sich gegen das Ende leicht, faßt in dem gehaltenen f und den Fermaten noch einmal die ganze Wonne der Sehnsucht zusammen und verliert sich leicht wie die Welle im Fluß, wie der Windhauch im Luftraum. Ist es nicht ganz wundervoll, daß Susanne in diesen Augenblicken ganz vergißt, zu welchem Spiel sie in den Garten gekommen ist? Die Kleider der Gräfin, die sie trägt, müßten sie jeden Augenblick daran erinnern — sie aber denkt nur

an den Geliebten. Auch dies ist Mozart's und seines Textdichters Verdienst. Bei Beaumarchais behält (sehr begreiflicherweise) in dem raschen Auf- und Nieder des letzten Aktes Susanne zu einer Soloscene keine Zeit, und so finden wir sie bei ihm ganz in der gewagten Verkleidungskomödie verstrickt. Man könnte sagen: schon das Bedürfniß, Susannen eine größere (zweite) Arie zu geben, also ein lediglich äußerlicher, praktischer Grund würde diese Nummer erklären, und man hätte nicht nöthig, hinter ihr eine idealisirende Absicht zu suchen. Aber eine Arie hätte Susanne auch als Pseudogräfin, das heißt also gleichsam aus dem angenommenen Charakter ihrer Herrin heraus singen können; das Schöne und Ergreifende ist aber eben, daß sie dies nicht thut, sondern daß sie trotz ihrer fürstlichen Tracht als Susanne, als die Braut Figaro's, empfindet und singt — und das ist und bleibt Mozart und da Ponte gar nicht hoch genug anzurechnen. Um so deutlicher wird dieser köstliche Gewinn, wenn man daran denkt, daß der Meister im Jahre 1789 wirklich der Sängerin Ferrarese del Bene zu Gefallen unter Beibehaltung des Recitativs eine Arie schrieb, die schon im Text deutlich den pathetischeren Ton der Gräfin, den Ton unglücklicher Liebe, unbefriedigter Wünsche anschlägt.

„Sterben werd' ich, lässest du mich
Fruchtlos seufzen, o mein Leben!
O, gedenke deiner Schwüre,
Die du mir dereinst gegeben."

Daß diese Arie in der That der Susanne und nicht der Gräfin, wie man auf Grund einer irrthümlichen Bezeichnung vermuthet hat, in den Mund gelegt ist, macht auch Otto Jahn völlig zweifellos. Da wäre denn anzunehmen, Figaro säße schon hinter den Büschen im Versteck (in der nächst folgenden Scene, der Bedrängung der verkleideten Gräfin durch den Pagen, zeigt er sich wirklich dort) und Susanne wollte ihm durch die Arie jeden möglichen Zweifel, daß sie nicht die Gräfin sei, benehmen. Wie mißlich aber ist dies unzarte und dem Figaro gegenüber, der ganz gut in das Complot eingeweiht sein könnte, auch noch unnöthige Spiel! und wie unkünst-

lerisch ist die Vorstellung, daß eine Arie mehr als der Ausdruck der inneren Empfindung, daß sie die musikalische Umschreibung eines im wirklichen Leben so seltenen Selbstgesprächs sein soll. Wäre dies wirklich die Meinung (und sie muß es schon sein), dann hätte die musikalische Behandlung im Grunde viel stärker aufgetragen und nahezu parodistisch gefärbt sein müssen. Denn welch' eine Unterstellung: erstens, daß die Gräfin ihre Seufzer um den Gatten, allein für sich, in Worten so laut äußert, daß Dritte sie hören; zweitens, daß diese Gräfin ja nicht die wirkliche Gräfin ist, daß also Susanne sich erst in ihre Empfindungen zu versenken und so, scheinbar unbelauscht und doch wissend, daß man sie belauscht, ihr Spiel zu treiben hat. Diesem Raffinement wird denn auch die glänzende, bravourgeschmückte Arie, die Mozart für Signora del Bene componirte, durchaus nicht gerecht. Sie ist eben ein Mittelglied, künstlerisch und psychologisch unmöglich, und es ist nur natürlich, daß sie mit ihrer Sängerin von der Bühne wieder verschwand und der ersten, wunderbaren Arie Platz machte, die den Mozart'schen Genius in all seiner Herrlichkeit verkündet, und die Nancy Storace, die erste Susanne, dem Meister und dem Publikum so völlig zu Dank gesungen hatte. Auch während dieser Arie lauscht Figaro vielleicht schon im Gebüsch — wahrscheinlich sogar. Aber wir denken nicht an ihn, wir sehen und hören nur Susanne — und auch nur wir, d. h. die Hörer im Theater, auf der Bühne aber Niemand, weder Figaro noch ein Anderer. Die Töne künden uns die stummen Empfindungen der Seele mit den Mitteln und nach den Gesetzen der Kunst; seelisch hat Alles in ihnen wahr, künstlerisch Alles schön zu sein — aber in der Welt der Wirklichkeit braucht ihnen auch nicht der kleinste materielle Vorgang zu entsprechen. Stillschweigend erkennt diese Symbolik der Kunst auch Jedermann an — nur ein irregeleitetes Nachdenken vermag sie zu verkennen und zu leugnen. Die Arie, oder wie es angekündigt wurde, das „Rondeau" der Madame Ferrarese zeigt aber nur wieder, daß die Beeinflussung eines schaffenden Künstlers durch die Darsteller fast immer vom Übel ist: ein theatralischer, ein technischer Gewinn mag

daraus oft entstehen, aber die Wahrheit der Kunst ist bei dem Schöpfer besser als bei dem Dolmetscher aufgehoben, der mit einer glänzenden Rolle, einer effectvollen Gesangsnummer zunächst doch nur seine persönliche Eitelkeit befriedigen möchte.

Es berührt einigermaßen drollig, wenn Otto Jahn, dessen Mozart-Biographie ich im Übrigen nicht müde werde als ein Meisterwerk zu preisen, die Sinnlichkeit der Susanne zu umschreiben und zu entschuldigen bemüht ist. Sollte hier dem vortrefflichen Manne nicht der pedantische deutsche Gelehrte in die Arbeit geschaut haben? In der That ist nicht allein Susannens Wesen ganz von süßer Sinnlichkeit erfüllt — auch im Wesen der Gräfin lebt und webt sie, wie er ganz zu verkennen scheint und wie es doch so völlig natürlich ist. Was wäre denn auch ohne sie die eheliche und bräutliche Liebe? Selbst die pfäffischen Windbeutel, die den Frauen, und die Närrinnen, die sich selbst in dieser Beziehung etwas vorlügen, denken im Grunde nicht daran, sie aus ihrem eigenen Dasein hinwegzuwünschen. Es kommt eben nur darauf an, wie sie künstlerisch behandelt wird. Und wenn Mozart die ungleich größeren Gefahren in den Beziehungen der Gräfin zu ihrem Gatten, deren ich schon gedachte, durch den Adel seiner Kunst so völlig besiegt hat, wie sollte er ihrer denn im Charakter der Susanne nicht Herr werden, deren immer sieghafte Fröhlichkeit die lieblichste Verbündete ihrer Sinnlichkeit ist? Auch sie kommt in die üble Lage, mit ihrer Frauenehre ein Spiel zu treiben — halb und halb treiben zu müssen, denn die Liebe zu ihrer Herrin (die auch Beaumarchais sehr stark betont) zwingt ihr das Opfer auf, und gerade in dieser Scene (dem Duett mit dem Grafen „So lang hab' ich geschmachtet") zeigt sie eine Feinheit und Sicherheit, die man fast Durchtriebenheit nennen könnte. Sie hält den Liebhaber durch eine ausweichende Antwort hin und hänselt ihn auf seine lüsternen, immer wiederholten Fragen „So kommst du?" durch ein zur Unzeit gebrachtes „Ja" und „Nein", dessen enttäuschender Effect bei dem ganz in seine Leidenschaft verrannten Grafen für den Zuschauer einen komischen Zug annimmt. Aber warum erscheint dies schlaue Verhalten nicht ab-

stoßend? Warum denkt man nicht daran, daß Susanne durch das falsche Stelldichein zugleich eine Mitgift zu gewinnen hofft? Es ist das Gefühl, daß gerade diesem rücksichtslos und blind von seinem unsittlichen Verlangen erfüllten Manne jeder Denkzettel, jede Strafe von Nutzen, daß die feine Lenkung seiner Wünsche durch die Frauen die gestörte Harmonie seines Wesens einzig wieder herzustellen im Stande ist — und mehr als diese moralische, die zugleich doch auch eine ästhetische Freude ist: es ist die unbeschreibliche Grazie der Mozart'schen Töne, die auch das Unedle läutern. Auf einer antiken Gemme lenkt ein Eros einen Löwen am Zügel. Mozart bändigt noch ärgere Ungeheuer. Und wenn er seiner Susanne auch die Brautarie nicht gegeben, wenn er sie an den Zank- und Eifersuchtsscenen des zweiten Actes auch minder ernst und mitleidig hätte Antheil nehmen lassen — er hätte sie doch geadelt, nicht durch das, was, sondern durch die Art, wie sie es thut. Und wenn sie, Lug und Trug auf den Lippen, aus dem verriegelten Zimmer tritt und, als wäre nichts geschehen, ganz überlegen „Da bin ich" singt, wenn sie mit ausbündiger Schalkheit, der anscheinend doch der echteste Ernst zu Grunde liegt, über den Grafen zu Gericht sitzt — wir freuen uns stets über sie und applaudiren ihr immer. Augier läßt in seinen „Fourchambault" Vater und Mutter von dem Theaterbesuch der Tochter reden, die den „Figaro" sehen soll. Der Papa erklärt das für unschicklich, giebt sich aber sofort zufrieden, wenn er hört, es sei nicht Beaumarchais' Lustspiel, sondern Mozart's Oper gemeint. „Dann versteht sie nichts davon." Das ist mehr als ein Scherz und mehr als eine Berufung auf die Dunkelheiten des Textbuchs. Gewiß: Mademoiselle Blanche Fourchambault und mit ihr jedes junge Mädchen darf Mozart's „Figaro" hören, ohne Schaden an ihrer Seele zu nehmen. Und wenn sie nicht die Empfindung eines reinen, harmlosen Genusses hat, der die Seele wie ein warmer Frühlingsregen erfrischt, dann ist nichts Jungfräuliches und nichts Reines an ihr: sie ist ein verderbtes Geschöpf. In jenem gedankenlosen Wort liegt zugleich ein herrliches Lob. Alle bösen Geister sind vor Mozart's Musik gewichen; er hat den Stoff exorcisirt —

es giebt keine sittlichere und sittlicher machende Kraft, als die seiner Töne. Beethoven erhebt und durchschauert uns in seinem einzigen „Fidelio“ bis ins innerste Mark, und Gut und Böse führen unter seinen Händen einen Kampf wie die Geister der Nacht und des Lichts um den Leib Mosis. Diese Welt des Erhabenen ist Mozart verschlossen, aber er wandelt mit einem heiteren Lächeln dahin und löscht die bösen Dünste wie die Sonne hinweg.

Diese läuternde Macht vergleicht sich nur der Anmuth der hellenischen Plastik und der Goethe'schen Menschengestaltung. Der Triumph ist nur noch größer, denn wie gefährlich ist die Sinnlichkeit der Musik, wie drängt sie dazu, sich gerade in dieser Kunst zu entladen, alle Schleusen zu öffnen, alle Pulse aufzuregen und so betäubend, verwüstend, entartend zu wirken! Ich begreife Otto Jahn nicht, wenn er bei seiner sonst so feinen Würdigung des Bildes der Susanne die allgemeinere Bemerkung macht: „Das sinnliche Element der Liebe spielt aber im Figaro eine so große Rolle, daß es zu verwundern wäre, wenn die Musik es nirgend wiederzugeben suchte. Wie weit und in welcher Weise die Musik fähig ist, diese Seite der Liebe künstlerisch in Tönen zur Darstellung zu bringen, wie es die bildende und die Dichtkunst vermögen, wird schwer zu bestimmen sein; daß es Mozart gelungen sei, mit den Schwesterkünsten erfolgreich zu wetteifern, kann Niemand bezweifeln.“ Wie seltsam nüchtern klingt das! Als müßte die Musik sich gleichsam zwingen, sinnlich zu reden! Ich behaupte im Gegentheil, daß es (wenn man das Wort nur möglichst allgemein fassen will) die Sprache ist, die sie am leichtesten spricht. Schon ihre Materie, der Ton, ist aufregender, sinnlicher als der Stoff aller übrigen Künste. Poesie, Plastik und Malerei können allerdings deutlicher reden, aber mit der präcisen Bezeichnung eines Gegenstandes hat die größere oder geringere sinnliche Kraft nichts zu thun, und gerade die (im Sinne des Verstandes gesprochen) Unklarheit des Tones, der sich nur an den Sinn (das Gehör) und durch diesen nur an die Empfindung wendet, ist seiner sinnlichen Macht förderlich. Wort, Farbe und Marmor können selbstredend auf einen gemeinen

Gegenstand verwandt werden, der auf gemeine Naturen seine niedrige Wirkung übt — aber ein solcher Gegenstand braucht an sich mit der Kunst nichts zu thun zu haben. Eine unanständige Anekdote ist ebenso wenig ein Kunstwerk, wie eine schlüpfrige Illustration. Nach dieser Richtung darf man also nicht vergleichen — und das hat Otto Jahn gewiß auch nicht wollen. Die Musik aber ist und bleibt auch in ihren niedrigsten Erzeugnissen dem Princip nach immer Kunst, und daß sie in diesem Bezirk über die kräftigsten Mittel zu sinnlicher Wirkung verfügt, das leugne wer mag. Welch' prickelnden Reiz weiß der geistreiche Auber mit seiner champagnergleichen Musik zu üben, wie bodenlos cynisch ist das Finale des zweiten Actes von Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt", ja, wie weiß gerade dieser an Einfällen, an satirischem Vermögen so reiche, aber so unerhört freche und gemeine Componist mit einigen Takten seiner Cancanweisen die niedrigsten Leidenschaften aufzuwühlen. Man ekelt sich vor dieser unverhüllten, dirnengleichen Sinnlichkeit. Hat nicht — um neben die Zwerge einen Riesen zu stellen — Richard Wagner nur durch den Ton eine sinnliche Sprache gesprochen, wie man sie in dieser Ungebundenheit und Leidenschaftlichkeit, in dieser Verwirrung und Wuth vormals noch nie gehört hat? Er thut es im Drama, dem nichts Menschliches fern zu bleiben braucht, und er thut es unleugbar zu charakteristischen Zwecken. Trägt aber nicht seine Musik durchweg sinnlichere Züge als die aller großen Componisten vor und neben ihm, und erhalten nicht alle seine Gestalten, auch die reinen Jungfrauen, unwillkürlich etwas von dieser ihm eigenen sinnlichen Färbung? Und giebt es nicht auch hier eine Grenze, wo das schöne Maß über das Charakteristische den Sieg davon tragen müßte? Ich erinnere mich noch mit Unbehagen der Wirkung, die die ersten Nibelungenaufführungen in Bayreuth im Jahre 1876 auf zwei unweit von mir sitzende junge Männer übten: sie befanden sich in fortwährender dithyrambischer Extase und äußerten am Schlusse der „Walküre" und des „Siegfried" ihren Beifall in einer solchen Verzückung, mit solchen Rufen der Aufregung, ja der Besessenheit, daß man sie wohl oder übel

humoristisch nehmen mußte, wenn man nicht angewidert werden wollte. Auch wüßte ich nicht, daß sich das verliebte Antlitz der Correggio'schen Leda oder die Erschütterung seiner Jo mit dem wahnsinnigen Anlauf der Liebesscene Tristan's und Isolden's kurz vor dem Auftreten des Königs an sinnlicher, und je nach der Widerstandskraft des Einzelnen unlauterer Wirkung auch nur annähernd vergleichen ließe. Darauf ist natürlich noch zurückzukommen. Aber man sollte sich diese Gefahren der Musik völlig klar machen, um es ganz zu begreifen, worin der Zauber Mozart's beruht, wie keusch, wie rein seine Kunst ist. Auch da, wo die dramatische Situation ihn zu provociren scheint, verliert er den goldenen Zügel keinen Augenblick aus den Händen — ja, gerade da führt er ihn feiner und sicherer als je. Immer bietet er vollauf Genügen und doch niemals zu viel. Den schweren Stoff verflüchtigt er zum Aetherischen, und das Verfängliche wird bei ihm ein kindliches Spiel.

Wie ganz trifft das auch bei der berühmtesten Gestalt des ganzen Werkes, bei dem Pagen Cherubin, zu. Welch' ein jugendliches Feuer, welche Unruhe, welch' ein Ungestüm — und doch welches Maß! Wann hat je ein Componist gelebt, der mit so einfachen Mitteln so viel erreicht, der uns in zwei Arien von keineswegs ungewöhnlicher oder reicher Structur, von denen uns die zweite, die Romanze, seine Empfindungen (als Lied) überdies gleichsam erst durch die zweite Hand vermittelt, einen Charakter so klar, so plastisch zu geben vermocht hat? Aus dem Ensemble des letzten Actes verschwindet er bald wieder und es erweitert das Verständniß seines Wesens nicht — in jenen Arien liegt es bereits völlig abgeschlossen vor uns. Wenn man noch zweifeln möchte, daß nicht die den Wandlungen der Zeit unterworfene Form der Oper, sondern der Geist, der sie füllt, ihre Gültigkeit festsetzt, dann verkündet dies Gebilde mit hellem Munde die Wahrheit dieses Satzes. Tausend Andere, die die Form beherrscht haben wie Mozart, würden mit den Ausdrucksmitteln ihrer Tage diesem Knabenjüngling zu schwache Worte geliehen haben — und wer von den Modernen, die für die Wiedergabe so gemischter Gefühle in der entwickelteren Harmonik, Melodik

und Instrumentation, in der erweiterten und durchbrochenen musikalischen Form ungleich stärkere Stützen haben, wer hätte uns trotz dieses verschwenderischen Reichthums ein Gleiches wie Mozart durch den Mund dieses seines Geschöpfes zu sagen vermocht? und wer, der es vermocht, hätte so sicher die Grenze gewahrt? Cherubin ist eine typische Figur geworden. Er hat in den Pagen der späteren Oper zahlreiche Abbilder gefunden, von denen ihm keins das Wasser reicht. Die bildende Kunst hat sich mit ihm beschäftigt; man hat ihm eine ganze Liedersammlung in den Mund gelegt und seinen Lebensweg bis zu seinem ruhmvollen soldatischen Ende verfolgt. Aber ein gealterter Cherubin, ein Mann, ein Vater ist eine contradictio in adjecto. Wie wir ihn sehen und kennen, ist er der halbreife Junge, der auf der Grenze zwischen Mann und Knaben die erste Schwärmerei der Liebe empfindet und im Schlosse Almaviva nach allen Seiten seine Eroberungen macht: Dies Sehnen und Drängen, dies Schmachten und Seufzen, dieses übersinnlich-sinnliche Verlangen, wer kennt es nicht? wie ansteckend wirkt es, wie berauschend, und doch wie rührend fast! Es giebt keinen Weg zu dem Geheimniß dieser Schöpfung, die ihrem Meister aus Glanz und Duft fertig entgegengewallt ist, und Richard Wagner hat Recht, wenn er in den „Bayreuther Blättern" ihn als ein classisches Beispiel künstlerischer Erschaffung, Wahrheit und Ganzheit nennt. Es ist ja ein Leichtes, auf die hastige Begleitfigur seiner ersten Arie hinzuweisen — aber diese findet sich ähnlich in dem Abschiedsterzett der „Zauberflöte" und ist, für sich betrachtet, nichts weniger als bedeutend; auch mit der Erwähnung der Instrumentation, die auf den gedämpften Saiteninstrumenten zum ersten Mal in der Oper die hellen funkelnden Lichter der Clarinette zeigt, kommt man dem Kern nicht näher. Der Zauber liegt im Ganzen, am Wesentlichsten wohl in der Einheitlichkeit der Melodie, die wie mit einem Schlage entstanden zu sein scheint, in der ein Theil den andern so vollendet bedingt, in dieser Melodie mit ihrer unsäglichen Sehnsucht — unsäglich also schließlich doch! „Gefühl ist Alles" — heißt es so Vollkommenem gegenüber. Man empfindet: dies sind die ersten Wallun-

gen der Liebe, mächtig, stürmisch und doch unreif und kindlich; die Gestalt drängt sich uns auf, sie ist unwiderstehlich. Und das Alles trifft aufs Neue in der Romanze zu, die er der Gräfin zu Susannen's Lautenbegleitung vorträgt. Absichtsvoll nimmt hier die Empfindung Ruhe und Haltung an. Es ist ein Lied, in das er sein Gefühl künstlerisch geglättet ergossen. Aber unter der edelzarten maßvollen Hülle hämmert auch hier das feurige Herz. Fast thut uns der gute Junge leid, und doch beneiden wir ihm seine Sehnsucht gründlich.

Gewiß hat auch Beaumarchais an dem allgemeinen Reiz, den dieser Page ausübt, seinen Antheil — aber ohne Mozart wäre er doch vergessen. Zierlich beschreibt der französische Autor, wie er sich seinen Cherubin gedacht. »Timide à l'excès devant la comtesse, ailleurs un charmant polisson, un désir inquiet et vague est le fond de son caractère. Il s'élance à la puberté, mais sans projet, sans connaissances, et tout entier à chaque événement: enfin il est ce que toute mère, au fond du coeur, voudrait peut-être que fût son fils, quoiqu' elle dût beaucoup en souffrir.« Rechnet man dazu den Reiz der Übergangsjahre überhaupt, dann begreift man, da die Literatur bis dorthin einen Typus dieser Periode noch nicht geschaffen, daß dieser Cherubin alles Zeug dazu hatte, Muster und Vorbild und eine Gattung für sich zu werden. Denn der Shakespeare'sche Page Falstaffs gehört nicht etwa dahin. Wir finden ihn zwar in der übelsten und anrüchigsten Gesellschaft und hören ihn Dinge sagen, die uns von einem Knaben entsetzen, aber als er uns zuerst begegnet, ist er ein Knirps, der noch nicht einmal im Zenith der Flegeljahre steht; als wir von ihm Abschied nehmen, nähert er sich zwar dem Jüngling, aber wir finden ihn auch nicht in den schwächsten Liebesbanden verstrickt. Mit seinem dicken Herrn ist ein Theil seines Lebens dahingeschieden; er weint ihm eine aufrichtige Thräne nach, und als er mit dem Heer nach Frankreich gezogen, macht er alle Miene, sich zum Manne und Helden zu entwickeln — hätte nur der hinterlistige Überfall des Lagers ihm nicht mit allen Troßbuben frühzeitigen Tod bereitet.

Beaumarchais' Cherubin weiß von Kampfgelüsten nichts — im Gegentheil, die Uniform, in die ihn der Graf so eilig kleidet, kommt ihm sehr ungelegen. Vielleicht wird er dermaleinst ein tüchtiger Soldat, aber seine verzogene Jugend begnügt sich im Schlosse Almaviva mit leichteren Eroberungen. Alle Frauen lieben ihn und er liebt alle Frauen. Trügt nicht Alles, so muß er in Sevilla der vollkommene Don Juan werden. Zudem ist die Untreue seines Herren seinen Augen nicht entgangen und in allen Ecken stöbert er Dinge auf, die seine Phantasie vor der Zeit erregen und beflecken. Er hat einen Zug von Frühreife. Auf wie schmaler Scheidelinie steht eine solche Gestalt! Noch einige Striche, und er könnte anstößig werden. Aber Beaumarchais hat sich weise gemäßigt und Mozart vollends hat jeden Rest von Bedenken entfernt. Er hat die Poesie dieses Alters erfaßt und in Wahrheit einen Idealtypus geschaffen, dessen wesentliche Züge bei jedem Knaben zutreffen. Ich gestehe denn auch, daß mir das Bild damit so völlig fertig erscheint, daß ich eine dritte Arie oder Ariette, die Mozart nach einer Notiz in der Originalpartitur dem Pagen im tête-à-tête mit Bärbchen zugedacht zu haben scheint, wahrscheinlich jedoch ohne daß er sie ausgeführt hätte, nicht vermisse. Ich glaube vielmehr, daß jede weitere Ausführung das Symbolische der Figur, das eben in der Liebessehnsucht überhaupt, ohne einen einzigen, bestimmten Gegenstand, beruht, nur geschädigt haben würde. Bei der kleinen Gärtnerstochter fand er ziemlich zweifellos am leichtesten Gehör; die Gräfin wies seine Seufzer schon als seine Herrin zurück, Susanne belustigte sich über ihn. Mit der Ausmalung jenes Verhältnisses und der Vorstellung einer längeren Dauer desselben würde sein Verlangen von der Unbestimmtheit und Allgemeinheit verloren haben, die doch eben sein Wesen und seinen Reiz ausmacht.

Mit der Gräfin, Susanne und dem Pagen sind die am Meisterlichsten individualisirten Gestalten des Figaro genannt. Es ist für Mozart's Genius bezeichnend, daß die Frauen und der auf der Grenze der Geschlechter stehende Knabe die Krone seines Schaffens bezeichnen. Auch hier zeigt sich seine Verwandtschaft mit Goethe,

der nichts Herrlicheres als seine Frauen geschaffen. Clärchen, Gretchen — wie deckt sich in ihnen das ganz Individuelle mit dem Allgemeinen, dem „Ewig-Weiblichen". Es sind in ihrem bürgerlichen Kreise ganz scharf begrenzte, in ihrem Denken und Fühlen nicht einmal außerordentliche Gestalten, so grundverschieden von einander wie Lotte, Ottilie, Adelheid, Iphigenie — und doch glaubt man in ihrem engen Einzelleben das Weib selbst zu gewahren, wie es aus der Hand des Schöpfers hervorgegangen. Es ist der höchste Triumph der Kunst, wenn sie im Allerpersönlichsten das Ewige, Unumstößliche zu geben vermag. Zu dieser vollkommenen Harmonie ist Goethe in seinen egoistisch angekränkelten Männern nie gelangt (Werther, Eduard, Weislingen, Clavigo, Tasso) — lauter Geschöpfe eines großen Dichters, aber ohne die Herrscherkrone, die seine Frauen tragen. Man könnte, um ein Gegenbild zu dem Pagen zu suchen, auch an den Franz des „Götz von Berlichingen" erinnern, der vollkommen wie jener ist. Auch Mozart ist niemals individueller und typischer zugleich als in seinen weiblichen Gebilden. Belmonte, Ottavio und Tamino haben doch eine gewisse Verwandtschaft, aber Donna Anna, Elvira, Zerline, die Gräfin, Pamina sind weit von einander getrennt. Auch eine andere, untergeordnete Figur des „Figaro" beweist für den erstaunlichen Reichthum der Farben Mozart's, wenn es die Frauen zu charakterisiren gilt. Ich meine nicht etwa Marcelline, sondern das kleine Bärbchen. Jene ist etwas obenhin behandelt: weder in der Zankscene mit Susannen wird sie von dieser, noch in dem musikalisch so entzückenden Sextett von ihrer Umgebung unterschieden, und ihre G-Dur-Arie ist nichts weiter als eine Concertnummer. Bärbchen aber wird in den wenigen Takten ihrer Ariette überraschend gekennzeichnet. Das junge Ding hat dem Auftrag des Grafen, die Nadel, mit der das verrätherische Briefchen, das ihn in den Garten locken soll, gesiegelt war, Susannen gleichsam als Contremarke zu übergeben, schlecht entsprochen, denn sie hat dies werthvolle Zeichen verloren. Natürlich ist sie trostlos darüber und fürchtet den Grafen, Susanne und ihren Vater zugleich. In ihrer grünen Jugend nahm sie den Auftrag entsetzlich

wichtig — so hat denn auch ihr Schmerz eine fast pathetische Färbung. Und doch äußert sich ihr Jammer trotz der Molltonart und der absichtlich scharfen, parodistisch düsteren Accente völlig kindlich. Dafür sorgt die gleichmäßige, zu der Wehklage fast thöricht stimmende Begleitfigur der sechs Achtel. So begleiteten unsere Vorfahren zahllose Kinderlieder, so sangen wir noch in unserer Kindheit „Ein Schäfermädchen weidete". In dem Contrast liegt die drollige Wirkung begründet. Klagen, die sich auf diese Weise äußern, nehmen wir nicht ernsthaft. Und mag die niedliche Kleine nun auch gegen das Ende immer tragischer werden und ihren Jammer mit einem langen Seufzer jäh endigen — wir lachen doch nur darüber. So schildert Mozart das Mißverhältniß zwischen dem Grund und der Größe des Leides, die Sorge eines kindlichen Gemüths über einen geringfügigen Anlaß. Auch diesmal sind es nur wenige, leise Striche, die diesen komischen Jammer von dem tiefernsten und ergreifenden der Pamina, von der Klage der Constanze unterscheiden — aber sie genügen zu einem völlig entgegengesetzten, deutlichen Eindruck und geben uns Aufschluß darüber, daß eine weise Oekonomie der Mittel einen Künstler unerschöpflich macht.

Unter den Männern steht, was die Sicherheit und Festigkeit, das Individuelle der Zeichnung betrifft, der Graf obenan. Er ist stets und ganz von den Empfindungen, von denen er redet, beherrscht; anstatt sie wie die Figuren der opera buffa nur wie ein Maskengewand zu tragen, ist er wirklich mit ihnen verwachsen. Sie sind Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein. »Cosi fan tutte«, eine echte Maskenoper, macht den Unterschied solcher Theaterfigurinen, die mit den Gefühlen, von denen sie singen, nur spielen und über ihnen stehen, die ihre Angelegenheiten von vornherein nicht ernsthaft nehmen und darum auf ein ernstes Entgegenkommen seitens der Hörer auch nicht rechnen, besonders deutlich, und daß alle übrigen Männer des „Figaro", den Titelhelden selbst nicht ausgenommen, von diesem Carnevalshauch der Buffooper gestreift sind, lasse ich mir nicht ausreden. Bei dem Grafen aber ist Alles Ernst und Wahrheit. Sogleich seine ersten Takte im Terzett

mit Susannen und Basilio sind meisterlich declamirt. Voll Ärger über das boshafte Geschwätz des geschäftigen Zwischenträgers verläßt er sein Versteck, und doch will er sich dieser abhängigen Creatur gegenüber nicht erregen, nebenbei fühlt er sich seiner Sache auch nicht ganz sicher — so giebt er denn seine Weisung kurz, abgerissen, unter Pausen; das Orchester redet wohl von seinem inneren Grimm, aber es läßt ihm auch Zeit sich wie ein Cavalier zu fassen, anstatt wie ein Berserker loszufahren. Bald hat er auch seine Haltung vollkommen wiedergefunden. Sicher und bestimmt, aber doch mit einer gewissen Würde spricht er dem Pagen das Verdammungsurtheil, und ganz köstlich ist es, wie das nämliche Motiv („Er soll fort, der lose Bube") bei der Wiederkehr durch eine kleine Variante, die das herrische b eine Octave tiefer legt, den Ausdruck souveräner, spöttischer Ruhe annimmt, neben der Basilios meckernde Schadenfreude („Ja so machen's alle Schönen") und seine unsagbar perfide Wiederholung der Worte „Was ich sagte von dem Pagen, war Vermuthung, war nur ein Argwohn" nur um so auffallender wirkt. Das ganze Stück funkelt überhaupt von geistreichen Einzelheiten. Nimmt doch auch der Graf selbst, als er von des Pagen Stelldichein mit Bärbchen erzählt, unwillkürlich das Motiv des Basilio („Was ich sagte") auf, um, während er ahnungslos den Mantel vom Lehnstuhl deckt, von der unerwarteten Beziehung des Motivs zu dem aufs Neue in flagranti ertappten Cherubin selbst überrascht zu werden! Bedrohlicher erscheint er im zweiten Act: auch hier wieder völlig in der Situation aufgehend, ohne die leiseste Erinnerung an die Buffooper. Sein Zorn und seine Eifersucht sind wahr wie seine Enttäuschung bei der Entdeckung Susannens statt des erwarteten und erhofften Pagen. Er steigert sich zwar in seiner Entrüstung über die vermeinte Untreue seiner Gemahlin, die seinem eignen Leichtsinn Vorschub leisten würde, und in einzelnen Augenblicken, in der gebieterischen Forderung „Her den Schlüssel", in der vom Orchester mit absichtlicher plumper Monotonie begleiteten Stelle „Geh', Verräth'rin, Ungetreue" wird er geradezu brutal. Man verfolge ihn weiter, in seiner bei all seinem Interesse doch chevaleresken

Haltung dem betrunkenen Antonio, Figaro und den verbündeten Intriguanten gegenüber; in seiner lüsternen Neigung zu Susannen, die in dem chromatischen Auf und Ab der zuerst auftretenden Worte „So kommst du?“ im Duett fast unanständig beredt wird; in seinem Ärger über die neuen Hindernisse im Sextett; in dem Geplauder der Liebesnacht, der hellen Wuth des Finales — immer ist er seiner Sache voll. Und wenn sein letzter Treuschwur wie eine unstichhaltige Phrase klingt, so ist er doch im Moment von der Dauer der wiedererweckten Liebe zu seiner Gattin überzeugt — und einen anderen Ausgang vermochte weder Beaumarchais, da Ponte noch Mozart zu finden.

Auch seine Arie ist ein Meisterstück. Schade nur, daß sie durch den Dialog so schlecht eingeleitet und dadurch inhaltlich fast unverständlich wird. Noch eben hat er Susannens Nachgiebigkeit erlangt und bejubelt, da fängt sein Ohr ein Wort der hübschen Zofe auf, das sie ihrem Figaro zuruft „Freue dich; dein Proceß ist gewonnen“, und dies eine Wort läßt ihn plötzlich argwöhnen, daß er abermals betrogen wurde. Nun flammt er auf „Der Proceß schon gewonnen?“, und in rascher, wilder Gedankenfolge, mit einer Eile und einem Wechsel der Modulation, wie er Mozart sonst nie eigen ist, malt er sich alle Möglichkeiten der Rache an den Verräthern aus. Sogar das Stutzen des großen Herrn, als er langsam und zögernd darüber grübelt, ob die heiratslustige Marcelline nicht etwa mit Geld abgekauft werden könne, findet dabei einen musikalisch schlagenden Ausdruck. Schon im Recitativ frohlockt seine Seele nach den Worten „Auch muß Antonio“ im Orchester über den einstigen Sieg, bis die Arie selbst in großen, vollen Zügen Alles zusammenfaßt, was seine Seele bewegt: die immer noch pochende Leidenschaft für Figaros Braut, den Schmerz und die Entrüstung über das so nah gewähnte und doch wieder zerronnene Glück, den Grimm über das Spiel, das die Gegner mit ihm getrieben, die Wonne des Triumphes. Und trotz der hämmernden Achtel im ersten Satz, dem Allegro maestoso der Arie, (die Worte „Begünstigt niedre Triebe u. s. w.“), trotz des wiederholten raschen Wechsels von Dur und Moll, trotz der hoch-

gehenden Wogen der Erregung, die sich am gewaltigsten bei dem Eintritt der Stelle „Ich sollt' ein Glück entbehren?" in A-Dur heben — welch' ritterliche Fassung, welche grandezza! Selbst der verbissene Hohn des den ganzen inneren Vorgang noch mehr erhitzenden Allegro assai bei den Worten „Noch dien' ich euch zum Spotte" und der überraschend hervorbrechende Gegensatz des gewaltthätig jauchzenden „Doch bald wird über Figaro der Stab gebrochen sein" — selbst diese scharf gewürzten Empfindungen entbehren einer gewissen Hoheit und Machtfülle nicht, und nur eins bleibt zu bedauern: die durch nichts motivirte spielerische Triolenpassage gegen den Schluß des Satzes. Leider ist auch diese wieder der Nachgiebigkeit gegen die Gelüste eines Sängers, des Signor Mandini, entsprungen. Mozarts Gutmüthigkeit ging eben so weit, daß er ihr unter Umständen selbst ein künstlerisches Gebot preisgab.

Man stelle neben dies ganz von Leben und Leidenschaft erfüllte glänzende Musikstück in Gedanken die Arie des Bartolo, so hat man, auch abgesehen von dem Unterschied der Charaktere, den ausgesprochenen Gegensatz des ernsthaft zu nehmenden, künstlerisch wahrhaften, und des Buffostils. Man sollte nur den Begriff des letzteren nicht gar so eng fassen. Mozarts Buffoton ist beispielsweise ein anderer, als der Rossinis, sein musikalischer Bau durchweg ein festerer und reicherer, seine musikalischen Einfälle kernhafter und entwicklungsfähiger. Rossini arbeitet mit viel einfacherem Apparat und stopft die Lücken weit ausgiebiger mit colorirtem und Figurenwerk. Vergleicht man den Mozart'schen Bartolo mit dem Rossini'schen des „Barbier von Sevilla", so steht dieser dem Ideal des italienischen Buffo mit seinem halb und halb sich selbst parodirenden Maskencharakter zweifellos weit näher als der Bartolo Mozarts, der, wie viel er auch von dem italienischen Stil in sich aufnahm und mit seinem eigensten Wesen verschmolz, doch kein Italiener war und als Italiener componirte, sondern ein neues, höheres Gebilde der komischen Oper schuf. Das Allegro der großen Bartolo-Arie Rossinis, das auf eine unglaubliche Zungengeläufigkeit rechnet, trägt alle Züge der Caricatur, der Parodie — aber

thut es das Triolengeplapper des Mozart'schen Bartolo nicht etwa auch? Man soll ja nicht etwa glauben, daß es dem geprellten Alten mit seiner Rache an Figaro ganz und gar nicht ernst ist — aber die Illusion soll keine ernsthafte sein. Ein winziger Keim wird unverhältnißmäßig ausgeschwellt, und aus den Übertreibungen lugt der Schalk: der Schöpfer der Gestalt. Es finden sich in der Arie immerhin einige tiefere psychologische Züge, und die wiederholt auftretende gewundene Orchesterfigur (die zuerst bei den Worten „Dulden, schweigen", zum zweiten Male bei der Stelle „Leit' ich Verderben, Untergang her" kurz vor der Wiederholung des Hauptmotivs, auftritt) deutet auf einen geschäftig wühlenden Minirer. Aber das von Selbstbewußtsein strotzende, lärmend accompagnirte Hauptmotiv ist schon eine parodistische Übertreibung, ganz wie das grell contrastirte, in der deutschen Übersetzung unzulänglich wiedergegebene »Coll' astuzia, coll' arguzia« („Fein und listig, schnell und rüstig"), ganz wie der unerwartete Accord b-d-gis und die unvermuthete Pause vor dem aufgeblasenen »Ma, credete, si farà« („Die der schwache Kopf kaum denkt"), eine Wendung, die nebenbei bemerkt Rossini in der Verleumdungsarie des Basilio bei den Worten „Und der Arme muß verzagen" vorgeschwebt zu haben scheint.

Basilios unterhaltende Arie steht in einem andern Buche. Mit dem italienischen Buffostil hat sie fast nichts zu thun, sie ist etwas Neues, eine Gattung für sich, in dem Menuetthema voll Lust und Grazie, in der bei allem Maß doch so vielsagenden Instrumentation ebenso wie in der nur bescheidenen Andeutung der Tonmalerei bei der Schilderung des Unwetters und des wilden Thieres echt Mozartisch. Auch darf man Ulibicheff's Freude darüber, daß das Orchester bei der elenden Philosophie dieses Patrons (»Onte, pericoli« „Sich krümmen, erniedrigen" u. s. w.) marschartig triumphirt, vollkommen theilen. Aber trotz dieses einzelnen Zuges und trotz der Worte, die bei Beaumarchais kein Vorbild finden, sondern da Ponte ganz allein gehören, ist sie doch kein charakteristisches Ganze, und als Erzählung kann sie das auch kaum sein. Die zierliche Me-

lodie des Mittelsatzes könnte auch dem harmlosesten, fröhlichsten Gemüth entquellen, und jedenfalls ist Basilios Portrait in dem Terzett des ersten Actes ungleich feiner und schärfer festgestellt.

Es bedarf keiner Worte, daß Figaros Zeichnung hoch über der dieser beiden Dunkelmänner steht, der des Grafen kommt sie jedoch, was die charakteristische Seite anbetrifft, nicht gleich, ganz gewiß in den Arien nicht trotz des musikalischen Reichthums, den uns diese köstlichen Gesangsnummern bescheren. Um das begreiflich zu finden, vergegenwärtige man sich die Schwierigkeit der Aufgabe. Der Komödiendichter verfügte über unerschöpfliche Détails des Spottes und der Satire, die der Musik ein für alle Mal verschlossen sind, und wenige Worte konnten ihm genügen, um alle widersprechenden Empfindungen, die durch die Seele seines Helden fluthen, zu verbinden und zu verschmelzen. Im Dienste der Großen ist Figaro zu einigem Ansehen und Einfluß gelangt, im Schlosse des Grafen wird es ihm jedoch nicht so leicht, den errungenen Posten zu behaupten. Er sieht seinen Herrn sich seiner Braut nähern, muß ihn abwehren, seine Angriffe abschlagen und darf ihn doch nicht beleidigen. Stete Sorgen im Herzen, hat er ein lachendes Antlitz zu zeigen. Eifersucht, Schmerz, Bitterkeit über seine unglückliche Lage bedrängen ihn zugleich; sich über die Hindernisse hinwegzuschwingen, ist ihm aber seines Standes, seiner Armuth wegen ein für alle Mal versagt. Diese widerstreitenden Empfindungen mischen sich nun mit angeborener Findigkeit und Pfiffigkeit, mit guter Laune, die sogar zum Humor wird. Gewiß eine buntfarbige, fast widerstrebende Mischung, Lichter und Schatten nebeneinander, und wenn Beaumarchais sie doch zu vereinigen wußte, so lag das zum guten Theil daran, daß er das Vorbild nicht weit zu suchen hatte: in sich selbst. Je sicherer nun Mozart im Bunde mit seinem Librettisten Alles aus dem Stoffe entfernte, was der Musik nicht erreichbar war, je größer war die Gefahr, daß die Theile auseinanderfielen und daß mit der Beseitigung des sarkastischen Salzes nur eine der Gefahr der Plattheit ausgesetzte Harmlosigkeit zurückblieb. Heiterkeit und Beweglichkeit darzustellen und in eine fröhliche Seele gelegentlich auch den

Schatten der Sorge fallen zu lassen, darum konnte ein Mozart nicht verlegen sein, und nicht nur nach dieser Seite hat er Alles erfüllt. Durch Figaros reizende Cavatine „Will einst das Gräflein ein Tänzchen wagen", die charakteristisch bedeutsamste seiner Arien, schimmern auch feine ironische Lichter, und in den Ensembles des zweiten Actes frohlockt mit seinem Eintritt in die Scene sofort eine ansteckende, alle Sorgen verscheuchende Heiterkeit. Wie unwiderstehlich wirkt seine Laune auch im Finale des letzten Actes, als er Susannen in der Verkleidung erkennt und ihr eine affectirte Liebeserklärung macht — Ausdrücke, die ins Groteske gesteigert werden, sobald er den Grafen auf der Lauer weiß und er nun, mit Susannen im Bunde, die Liebeskomödie mit der günstigsten Wirkung wiederholt. Das Alles ist musikalisch entzückend und insofern auch charakteristisch, als es nie einen zu vornehmen, mit seinem Stande unverträglichen Ausdruck annimmt. Die C-Dur-Arie aber gehört der Natur der Sache nach nicht seinem innersten Wesen an. Er will dem Pagen seine Entfernung aus dem Schlosse erleichtern und malt ihm seinen künftigen Stand mit frischen, lockenden und glänzenden Farben. Dramatisch ist die ganze Nummer natürlich entbehrlich, und bei Beaumarchais hat sie auch kein Seitenstück. Der Wunsch, einen wirksamen Scenenschluß zu finden und dem Bassisten eine wirkungsvolle Nummer zu sichern, mögen zu ihrer Schaffung gleichermaßen mitgewirkt haben, und was aus ihr geworden ist, weiß die Welt: die Freude und das Behagen aller musikalischen Naturen, einerlei ob Laien oder Kenner. Aber mit dieser frischen, kernigen, soldatischen Melodie, die sich von dem flatternden Sechzehntellauf („Nicht geziert mit Blumen und Bändern") so markig abhebt und die am Ende zu einer geradezu pomphaften Glorificirung des Wehrstandes wird (»Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar«), hat der Kammerdiener des Grafen Almaviva doch im Grunde nichts zu thun. Figaro mag so beweglichen Geistes sein, daß er sich auch in die fremdesten Lagen hineinzuleben vermag — aber charakteristisch wird das Niemand nennen wollen. Bringt die Arie somit trotz ihres nie zu erschöpfenden musikalischen Segens nach jener

Seite wenigstens keinen Gewinn, so läuft die zweite, die Es-Dur-Arie, fast Gefahr, Figaros Bild zu verwischen: eben durch die in ihr enthaltenen Buffoelemente. Hier war nun allerdings die Aufgabe besonders heikel und fast unlöslich. Der allem Anschein und seinem festen Glauben nach von seiner Susanne, die er so innig geliebt, die ihn so treu zu lieben schien, betrogene Figaro macht seinem Schmerz und seiner Enttäuschung unter Verwünschung des ganzen weiblichen Geschlechts Luft. Lag hier nicht auf der einen Seite die Gefahr, in der Schilderung des verrathenen Herzens so schwer und ernst zu werden, daß man den munteren, neckischen, immer hoffnungsvollen Figaro nicht wieder erkannte, daß der Schmerz pathetische Töne annahm, die zu der Stellung und dem Bildungsgrade eines Kammerdieners und jedenfalls dieses Kammerdieners nicht taugten? Und sollte diese Scylla überwunden werden — wie wollte Mozart es anders erreichen als dadurch, daß er seinen Helden auch in dieser Lage den Humor nicht verlieren ließ? und bot sich nicht zur Darstellung dieser gemischten Empfindung der Buffostil ganz von selbst? Ihn wählte denn auch Mozart, und wenn er trotz des größten Taktes in seiner Behandlung dennoch in die Charybde fiel, daß man nun dem Figaro seine Trauer über den Verrath nicht mehr so willig glaubt, so lag das eben in der Natur der Sache, in dem Wesen des Buffostils überhaupt. Jedenfalls ist es geschehen, und man beseitigt diesen kleinen Mangel nicht dadurch, daß man einfach der Arie jede Beimischung des Buffocharakters abspricht. Ist etwa die stete Wiederholung »Il resto non dico« („Das Weit're verschweig' ich") anders zu erklären, anders der Scherz im Orchester, das durch die Hörner den Zierrath der Ehemänner, von dem Figaro nicht reden will, so indiscret bezeichnet? Bleibt trotz alledem die Arie nicht ein musikalisches Meisterwerk, und bringt ihr Recitativ, ihr Hauptthema und der ungemein bezeichnende Wehruf auf dem des („Das Weitere verschweig' ich") nicht auch charakteristisch noch eine Fülle von Schönem und Bedeutendem? Man wolle die Arie nur in dieser Beziehung der des Grafen nicht gleichstellen und es stets für die höchste Aufgabe der Oper erachten, das Charakteristische

in dem Musikalischen völlig aufgehen zu lassen, die Wahrheit mit der Schönheit des Ausdrucks harmonisch zu verschmelzen!

Kein Vernünftiger wird übrigens von diesem Mangel — das Wort klingt fast schon übertrieben —, sagen wir also von dieser Eigenthümlichkeit sonderliches Aufhebens machen. Es ist ohnehin schon zu verwundern, daß wir bei dem musikalisch so unglaublich schwierig zu bewältigenden Stoff nicht noch auf weitere innere Widersprüche und Unzulänglichkeiten stoßen. Was ein Musiker daraus machen konnte, hat Mozart wie ein echtes Musikgenie gethan, und man hätte auf keinen zweiten in der Welt rathen können, der ihm darin gleichgekommen wäre. Aus einem Wunderfüllhorn strömen unzählige heitere, von innerster Herzensfröhlichkeit gleichsam durchwärmte Motive und lösen sich, als wollte ihr Meister nicht kargen, schon ab, während sie noch für ganze Scenen ausgereicht hätten. Das Finale des zweiten Actes ist am Verschwenderischesten bedacht— und doch wie fern ist der Eindruck von einem losen unorganischen Mosaik, wie reift sich jedes aus, wie stimmen alle vollendet zum Ganzen und zur Situation: die Härte des Grafen („Komm heraus"), der sich die von den Geigen schmeichelnd umspielte Bitte der Gräfin im natürlichsten musikalischen Contrast gegenüberstellt; Susannens übermüthig- ironische Sicherheit („Da bin ich"); die unruhig bewegte, die Angst der Gräfin meisterlich zeichnende Orchesterfigur, sobald der Graf das Zimmer betreten, um den Pagen zu suchen, und das nun folgende dicht verschlungene Durcheinander kleinster, die Personen und die Lage wundervoll charakterisirender Motive; Figaros ganz von Festgedanken erfüllte sorglose Lustigkeit; die derbe und laute Anklage des Gärtners; das Examen, das von den gestoßenen Achteln so erwartungsvoll unruhig begleitet wird — endlich die Denunciation Marcellinens, der Streit der Parteien, in deren Mitte der Graf als der am Meisten Interessirte doch so parteilos und fest wie ein Fels zu stehen scheint. Man greife wohin man will: im Septett (in dem, nebenbei bemerkt, der dramatisch überflüssige Richter, den man aus Mangel an Buffotenören an mittleren Theatern durch den Basilio zu ersetzen pflegt, musikalisch eine indifferente Figur

spielt), in den Chören, die nichts als Fest- und Preislieder zu singen haben und dies mit aller Grazie thun, in dem dem andalusischen Fandango nachgebildeten, auf Wunsch Kaiser Josephs bei den Hochzeitsceremonien eingelegten, aber durchaus begleitend behandelten Tanz, in der Ouvertüre — überall fließen uns die kostbarsten Perlenschnüre durch die Hände. Und wie im „Don Juan" und der „Zauberflöte" verzichtet Mozart auch hier auf das sogenannte Localcolorit, das so unschwer zu treffen gewesen wäre und das er in der fremden Welt der „Entführung aus dem Serail", wo es nicht zu umgehen war, so köstlich getroffen hat. Im „Figaro" hat er es und will es, wie in jenen großen Schöpfungen, nur mit dem Menschen und nicht mit seinem Costüm zu thun haben. Es wäre kein Fehler gewesen, wenn er es versucht hätte — und gelungen wär es ihm ohne Zweifel — aber er hätte sich zwingen, sich künstlich in die Ausdrucksmittel einer andern Nation versetzen müssen, und dieser Zwang widerstrebte seinem freien Geiste und seiner höheren Kunst, die auf den Herzschlag hörte, anstatt auf die Kleider zu sehen. So ist denn jener Fandango das einzige spanisch anlautende Stück der Oper geblieben. Die Ouvertüre aber zeigt ihn in seiner gewohnten Neigung, sich nie zu wiederholen, nicht aus Bausteinen, die in der Oper wiederkehren, sondern aus neuen, selbstständigen Motiven ein neues künsterisches Ganze zu bilden. Es ist, als wäre ihm eine solche Anleihe zu unköniglich, nicht würdig des Genius erschienen, und man darf dabei an Shakespeare erinnern, der sogar so weit geht, sich bei wörtlich zu wiederholenden Dingen, dem Staatenvertrag in „Heinrich dem Sechsten," dem Rüpelspiel im „Sommernachtstraum" und anderem nicht an den Wortlaut zu binden: die Handwerker, Pyramus, Thisbe und die übrigen, reden bei der Aufführung ganz andere Worte als bei der Probe im Walde. Nur die Ouverture der „Entführung" macht auch in dieser Beziehung eine Ausnahme: das Thema von Belmontes erster Arie („Hier soll ich dich denn sehen") bildet in ihr (nach älterem Ouverturenschema) den mittleren langsamen Satz. Zwar tritt uns in der „Don Juan"-Ouverture die eherne, oder besser steinerne Figur mit Geistergewalt und dem Hall

des jüngsten Gerichts entgegen, bald aber wird sie durchaus frei weitergeführt, und im Allegro schaltet der Meister ganz so selbstständig wie in seinen übrigen Ouverturen, dem „Idomeneo“ »Cosi fan tutte«, „Titus“, der „Zauberflöte“ und dem „Figaro“. Auch von einem bestimmten dramatischen Ideengange ist in der Ouverture nichts aufzufinden. Vielleicht hat Mozart es sich nach dieser Richtung etwas zu leicht gemacht — oder besser, hatte er das, was ihm das Wesen des Werkes im Kerne wiederzugeben schien, gefunden, so gestaltete er es musikalisch und nur so. Die Einzelheiten der Oper verschwanden ihm vor ihrem Facit. Sollte er dramatisch reden, dann bedurfte er fast immer des Wortes — im Instrumentalen steht ihm der formale Musiker obenan, eine einheitliche Grundstimmung höher als das Für und Wider dramatischer Gegensätze. Man könnte sagen, er habe an den „Tollen Tag“ gedacht, die »Folle journée«, wie Beaumarchais' »Mariage de Figaro« in erster Linie heißt. Aber die anmuthige Geschäftigkeit des Haupt- und die strahlende Glückseligkeit des zweiten, des Gesangsmotivs, reichen doch nicht aus ihn zu schildern, selbst dann nicht, wenn die Behendigkeit sich zum Schluß zum Fluchtartigen steigert. Man geht darum wohl nicht fehl, wenn man darin nach dramatischen Beziehungen zu suchen unterläßt und die Frohnatur, der die ganze Schöpfung entquollen, einzig und allein in der Ouverture aufgefangen und wiedergespiegelt zu sehen glaubt. Auch in der Titusouverture (seiner schwächsten und musikalisch leersten) ignorirt Mozart den Inhalt der Oper mit ihren Brand- und Mordplänen gänzlich, auch in der Ouverture zu »Cosi fan tutte« begnügt er sich mit einem harmlosheiteren, dem oberflächlichen Getändel der Handlung entsprechenden Orchesterspiel. Gleicht die Figaroouverture ihr hierin, so ist sie ihr an melodischer Schönheit, an musikalischer Durchbildung, an Geist und Frische doch weit überlegen und, dramatisch oder nicht, eins der erquickendsten und belebendsten Musikstücke, in jedem Takt ein ganzer Mozart.

Am 27. April 1784 war Beaumarchais' Lustspiel in Paris zum ersten Male öffentlich gegeben worden, am 29. April 1786

notirte Mozart in dem Verzeichniß »Le nozze di Figaro« als abgeschlossen, d. h. mit der Ouverture. Am 1. Mai fand bereits die erste Aufführung in Wien statt. Darf man da Ponte trauen, so wäre die Composition zwischen ihm und Mozart ein Geheimniß gewesen und in sechs Wochen vollendet worden. Beides ist zu bezweifeln. Ganz wie Treitschke, der letzte Überarbeiter des Fideliotextes, über die Entstehung dieses Werkes unzuverlässige Angaben macht, in denen er selbst selten zu kurz kommt, wird auch der eitle da Ponte sich in einer gewissen Wichtigthuerei mit einem Manne wie Mozart gefallen haben. Mozart's Vater ist jedenfalls davon unterrichtet gewesen, und wenn auch eine Bemerkung von ihm an seine Tochter Nanny sagt, daß die Oper „Hals über Kopf" fertiggestellt werden müsse, so beweist doch eine andere Äußerung des immer mäkelnden Alten, dessen pädagogische Verdienste um den Sohn jedenfalls sehr unabsichtliche waren, daß Mozart an der Arbeit „immer geschoben und sich hübsch Zeit gelassen habe", bis nun mit einem Male Ernst gemacht werden müsse, mit anderen Worten, daß zwischen Conception und Vollendung der Oper ein längerer Zeitraum gelegen haben mag. Immerhin scheint diese noch erstaunlich rasch von Statten gegangen zu sein, und es ist geradezu fabelhaft, daß er in voller Arbeit am Figaro noch den „Schauspieldirector", neue Gesangsnummern zum „Idomeneo" und zur »Villanella rapita« und unterschiedliche umfangreiche Claviercompositionen vollenden konnte.

An Kabalen gegen das neue Werk fehlte es nicht. Die Anhänger des alten Salieri scheinen, wie man dem Vater glauben darf, Himmel und Erde in Bewegung gesetzt zu haben, um die Oper zu Fall zu bringen. Trotzdem wurde sie unter starkem Applaus und vielfachem Da capo aufgeführt, und die Bosheiten der welschen Sänger, die, wie Niemetschek erzählt, durch absichtliche Fehler einen Erfolg vereiteln wollten, blieben somit fruchtlos. Wer übrigens diese „Künstler" gewesen, ist nicht recht ersichtlich. Die Storace (Susanne) war eine Engländerin und für den Figaro Feuer und Flamme. Kelly (Signore Ochelly), der den Basilio und den Stotterer zugleich vertrat (im Sextett soll er unbegreiflicher-

weise auch und zwar ohne das Ensemble zu verderben gestottert haben!), war Mozart's aufrichtiger Freund und Anhänger, Signora Bussani (der Page) wagte als Debütantin solche Bosheiten schwerlich, und überdies gefiel sie allgemein; Fräulein Gottlieb aber, die spätere Pamina, hätte als Bärbchen auch mit dem stärksten Übelwollen nichts verderben können. Da nun auch Mandini ein ausgezeichneter Graf, Benucci ein von Mozart selbst begeistert applaudirter Figaro war, so bleibt das Odium auf den Sängerinnen der Gräfin und der Marcelline, den Damen Laschi und Mandini haften. Vielleicht war es auch „nur Vermuthung, nur ein Argwohn" gewesen. Trotz Allem bleiben die geringen und von langen Zwischenräumen unterbrochenen Wiederholungen der Oper, die bald von Martin's mark- und knochenloser »Cosa rara« stark in den Schatten gestellt wurde, auffällig und ein Vorwurf für Theaterverwaltung und Publikum zugleich. „Seine" Wiener ließen also den guten Mozart doch wieder im Stich. Aber die Entschädigung kam. In Prag entfesselte der „Figaro" einen beispiellosen Jubel. Kenner und Liebhaber luden daraufhin den großen Componisten ein, die Stadt zu besuchen, und fügten dem Einladungsschreiben eine „Poesie, die über ihn gemacht worden", bei. Im Januar 1787 folgte er mit seiner Gattin der schmeichelhaften Aufforderung und genoß mit vollen Zügen den berauschenden, ehrlichen, echten Triumph. Er dankte den Pragern diese Freuden später wie ein Fürst: denn er schrieb für sie den „Don Juan". Eine feine Rache an Wien! Nur der österreichische Adel hatte keinen Theil an der Schuld; wenn er dereinst an Beethoven die Verschuldungen der Höfe und des Publikums wahrhaft adlig wettmachte, so sorgte er, wenn auch mit minderem Nachdruck, verständnißvoll und rührig auch für Mozart's Ruhm. Was vermag die heutige Aristokratie der Kaiserstadt an der Donau diesem Mäcenatenthum an die Seite zu stellen, diesem reinen, für das Wahrhafte empfänglichen künstlerischen Sinn? Der Süden tritt an Mitteldeutschland und den Norden auch die Meister ab, die es einst in seinem Schooße groß gezogen. Zwar gehört Mozart und sein „Figaro" der Welt an; aber es gab noch ganz vor

Kurzem eine Zeit, wo in der Wiener Hofoper eine Mozart'sche Oper ohne zwei oder drei Gäste unmöglich gegeben werden konnte. Dafür herrscht die „Nachtwandlerin", Meyerbeer's „Nordstern", Verdi's „Maskenball"! Als fremde Eroberer kommen und gehen sie, Mozart aber bleibt allezeit mitten unter uns!

Don Juan.

Mit dem einzigen Namen „Don Juan“ rührt man an ein Chaos von Phantasien, sinnlichen Vorstellungen, Gedanken, Vermuthungen und Zweifeln. Wir sprechen ihn aus und glauben einen scharf abgegrenzten Begriff zu bezeichnen, vor unserem inneren Auge ein der Geschichte für immer in einer bestimmten Gestalt angehöriges Kunstwerk zu sehen, um plötzlich inne zu werden, wie Alles mit ihm fließt und schwankt. „Don Juan“ ist nichts Fertiges; er ist ein Werdendes, in beständiger Bewegung Begriffenes, immer Wachsendes und neu Erzeugendes. Hier hat der Genius der Kunst der Welt einen Stoff von erstaunlicher Fruchtbarkeit geschenkt, unerschöpflich, räthselhaft anlockend wie der Faststoff. Hunderte haben ihn zu bezwingen versucht, Tausende werden es thun, trotzdem ein Mozart ihm für immer sein Siegel aufgedrückt hat, wie Goethe dem Faust. Aus einem winzigen geschichtlichen Keim, der gerade groß genug war, um einen Sagenring nach dem anderen anzusetzen, wurde hier wie dort der mächtige, hellglänzende Stern, der, beständig wechselnd, dem Auge immer neue Felder der Beobachtung darbietet. Aus dem großprahlenden Chiromanten und Schwarzkünstler Faust, von dem Mutianus Rufus, Melanchthon und Luther zu erzählen wissen, erwuchs der Halbgott, der auf dem Wege der Erkenntniß den Himmel erklimmen will und sich dem Bösen verbündet, als ihm die Fäden des Denkens zerreißen, im Don Juan Tenorio schufen sich die romanischen Völker das Gegenbild des germanischen

Idealisten: den kraft- und saftstrotzenden Geist der Erde, den fleischgewordenen Egoismus der Sinne. Solche Schöpfungen sind nothwendig, die kleinste Handhabe genügt ihnen, um Boden zu gewinnen und auszuschwellen, und hätte die spanische Geschichte und Sage von dem Geschlecht der Tenorio nichts gewußt, so würden auf das Haupt eines Anderen die Frevel gehäuft sein, die dieser Juan begangen haben soll, und dessen Stirne hätte dann der dämonische Glanz umwunden, von dem man nicht weiß, ob er Licht des Himmels oder Gluth der Hölle ist.

Daß uns Deutschen der Stoff erst durch Mozart angehört, ist insofern wahr, als dieser außerordentliche Mensch ihn zuerst in seinem Ernst und seiner gigantischen Größe erkannte — daß er schon lange vor ihm auf unseren Theatern spukte, ohne begriffen zu sein, spricht nur noch eindringlicher für den hellen Seherblick seines begnadeten Genies. Er wurde durch den Textdichter seines Figaro, Lorenzo da Ponte, zu dem Stoff geführt und sagte ohne langes Bedenken Ja. Die neue Oper war für Prag bestimmt. Nun hören wir von seinen übrigen Werken während der Entstehung bald dies, bald das — vom „Don Juan" redet Mozart so gut wie gar nicht. Schwieriger als sonst, so scheint es, war er zum Niederschreiben des innerlich bereits Vollendeten zu bewegen. Der Held mochte auch über ihn seine bestrickende Macht üben. Was er Neues in seinem Innern erzeugte, verschwieg er. Vielleicht war auch er mit fröhlichem Buffosinn in seine Kreise getreten, da traf ihn die Stimme des Gerichts, das in dem steinernen Comthur seinen Boten entsandte, und erregte jede Fiber in ihm zu einer neuen gewaltigen That. In seinem Leben steht das Werk darum selbst wie ein großes Räthsel da. So mächtig hat er nie mit Himmel und Hölle gerungen, Töne, die das Mark erschüttern wie diese, hat er nie wieder gefunden, nie hat er aber auch seine Menschen mit heißerem Blut getränkt. Jeder Gedanke an die Maskenspielerei der opera buffa verschwindet bis auf den letzten Rest. Dies sind keine Geschöpfe, die nur eine Komödie aufführen, sie sind unseres Gleichen, unser Fleisch und Blut, und hoch reckt sich der Held, den die Begierde

zur Erde zieht, der vom Himmel nichts wissen will, im zweiten Finale über den Durchschnitt der Sterblichen hinaus. Noch enthält das Werk Keime, die reicherer Entwicklung fähig gewesen wären, nicht Alles steht, zum Theil durch des sonst vielfach verdienten Textdichters Schuld, auf gleicher Höhe — aber eben diese Unebenheiten und Unvollkommenheiten lassen das Große darin nur noch größer erscheinen, auch sie reizen zu immer neuen Fragen und Betrachtungen, und mancher Pedant hat sich an ihnen confus gedacht. Denn nicht mit klarem dramaturgischem Bewußtsein von der Bedeutung des Stoffes nahte Mozart ihm — er war es vielmehr, der sie uns durch sein Werk erst erschloß, der in genialer Ahnung seine Schleier lüftete. Und das Licht, das er über ihn ergoß, überfluthete Alle, die vor und nach ihm an Don Juan's Wagen zogen. Wo wären sie, auch die Größten, die einen „Gast von Stein," einen „Verführer von Sevilla" schrieben oder des Helden Leben bis in sein Alter verfolgten, wenn Mozart nicht wäre? Don Juan war vor ihm und wäre vielleicht auch ohne ihn am Leben geblieben, Mozart aber hat ihm zur Unsterblichkeit die ewige Jugend verliehen.

Die Don Juan-Sage ist in Spanien, in Sevilla, noch lebendig, aber ihr geschichtlicher Anhalt ist dunkel. Das längst ausgestorbene Hidalgogeschlecht der Tenorio scheint im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert am castilianischen Hofe in Ehren und Ansehen gestanden zu haben, Don Juans Vater soll in Alonzos des Elften Diensten Admiral, Juan selbst Pedros des Grausamen Jugendfreund und Genosse gewesen sein. So wenigstens berichtet Favyn im »Théâtre d'honneur et de chevalerie«. Graf Schack hat in den Annalen Sevilla's über den Helden und die ihn begleitende Sage nichts gefunden, und so mag denn das, was sie in der mündlichen Überlieferung begründen soll, nur ihre rationalistische Zubereitung sein. Darnach hätte der zügellose Jüngling die Tochter des Comthur Gonzalo de Ulloa gewaltsam entführen wollen und ihren Vater, der ihm den Weg vertreten, niedergestoßen; den Mord zu rächen hätten die Franziskaner ihn „unter dem Vorwande eines

verliebten Stelldicheins" in ihr Kloster, wo der Comthur beigesetzt worden, gelockt, ihn ermordet und Tags darauf das Gerücht ausgesprengt, des Comthurs Standbild habe sich geregt und den Verbrecher in die plötzlich aufgespaltene Erde gestürzt. Was von der Statue weiter berichtet wird, ob sie im vorigen Jahrhundert noch an ihrem Platze gestanden, ob sie und wann durch Feuer zerstört worden, das ist Alles eben so widerspruchsvoll und unwahr, wie die Nachrichten über Juliens Sarg in Verona oder das Haus des Käthchen in Heilbronn, und eben so gleichgültig. Die Phantasie hatte genug an den beiden Gestalten, die sich in dieser seltsamen Situation auf Tod und Leben gegenüberstanden, dem Bilde von Stein und dem heißblütigsten Menschen, den die Sonne beschienen. Zwischen ihnen knüpfte sich ein Band, das in die Wolken und die Schlünde der Unterwelt reichte. Abenteuer auf Abenteuer halfen es ausschmücken, und was der Volksgeist wüst und ungeordnet daran reihte, ordnete und klärte sich in den Händen der Dichter und erlebt nebenbei noch eine volksthümliche Weiterbildung in der mündlichen Überlieferung.

Der erste, der den „Don Juan"-Stoff behandelte, oder doch der erste, von dem wir verbürgte Kunde haben, war der Beneficiat des Ordens „Unsrer lieben Frauen von der Gnade", Fray Gabriel Tellez (1570—1650), unter dem Namen Tirso de Molina der Stolz der spanischen Literatur: Ein blühender, üppiger Geist, heiter bis zum Übermuth, freier als es sich mit seinem geistlichen Stande zu vertragen schien, aber willkürlich, launenhaft, ohne einen festen Plan, ohne das architektonische Talent des Dramatikers, entzückend im Détail, befremdend und abstoßend für den, der in einem Drama vor Allem auf das Ganze sieht. Schack, der ihm in seiner „Geschichte der spanischen Literatur" ein begeistertes Loblied singt, sagt von ihm: „Lachend reißt er ein, was er geschaffen; man will beklagen, daß es geschehen, aber schon hat Tirso wie mit einem Zauberschlage ein neues Gebäude, noch schöner als das alte, aufgeführt." Voll echten Verständnisses für den Charakter des Don Juan, hat ihn aber doch gerade in dieser seiner Schöpfung, »El Burlador de Sevilla«, seine

Lust am Wechsel gegen die Tiefe des Stoffes blind gemacht; die Fäden verwirren sich ihm, kaum ein einziger bleibt, der sich verfolgbar durch das ganze Stück zieht. Das müssen selbst seine wärmsten Verehrer anerkennen, und aus diesem Grunde verlohnt es sich nicht, auf die Handlung des Tirso'schen Dramas näher einzugehen. Hat ohnehin schon die nackte Darlegung der stofflichen Begebenheit eines Kunstwerkes immer etwas von einer Skeletirung an sich, so wäre die Aufgabe hier eine doppelt schwierige und nutzlose, wo die Action so bunt und sprunghaft wie möglich ist, ohne jede dramatische Gliederung und Steigerung, epischen, fast chronikalischen Wesens. Schon das bunte Durcheinander des Orts (bald sind wir in Neapel, bald an der Küste von Tarragona, bald in Sevilla u. s. w.) spricht dafür. Donna Anna oder eine ihr verwandte Gestalt steht durchaus nicht in der Mitte des Werkes, der an ihr begangene Frevel ist nichts weniger als sein Ausgangspunkt. Einer Herzogin Isabella nähert sich der Held zuerst unter der Maske ihres Geliebten Ottavio. Er entflieht, wird verfolgt, durch verwandtschaftliche Begünstigung freigegeben und bricht nun alle jungfräulichen Herzen, die sich ihm nähern. Eine schöne Fischerin Tisbea, ein Landmädchen Aminta, Donna Anna, die Tochter des Comthur Ulloa in Sevilla, fallen ihm zum Opfer, und dieser letzte stirbt (wie in der Oper) unter seinem Degen. Echt spanisch ist es nun, daß der König Isabellen für den ihr angethanen Schimpf dadurch entschädigen zu können glaubt, daß er dem Don Juan aufgiebt, sich mit ihr zu vermählen, echt spanisch auch, daß Isabella mit dieser Lösung durchaus einverstanden ist und die Heirath, trotzdem sie Kenntniß von ihres nunmehrigen Verlobten Verrath an Tisbea erlangt hat, eifrig betreibt. Wer sich darüber wundert, möge sich in einigen der berühmtesten und noch heute gespielten Dramen Calderons von der geläufigen Wiederkehr solcher Dinge überzeugen. Nicht das Herz, nicht die Neigung, nur der starre, äußerliche, seelenlose Ehrbegriff herrscht hier und schafft Verhältnisse, die so specifisch dieser einen Nation angehören, daß sie auf das allgemeine Verständniß der Welt nicht rechnen können. Im „Arzt seiner Ehre" und dem „Leben ein Traum"

giebt es solche widrigen Zwangsheirathen, die trotzdem alle Theile vergnügen und zufriedenstellen; dort fordert und erhält Leonore Don Gutierres Hand, hier Rosaura die Hand des untreuen Astolf, dessen Verlobte, Donna Estrella, zur Sühnung mit dem Königssohn abgefunden wird, damit sie sich, wie die trockene Begründung lautet, nicht mit Fug beklagen könne. Auch der Herzog Ottavio läßt sich bei Tirso da Molina, da ihm Isabellens Hand durch ihre beabsichtigte Vermählung mit Don Juan entgeht, vom König jene ihm bis dahin völlig fremde Donna Anna versprechen, die nun ihrerseits wieder einen gewissen Marques de la Mota begünstigt. Da Don Juan auch dessen Stelle wie vorhin die des Ottavio bei der Herzogin Isabella in der Dunkelheit vertritt, kommt es zum Zweikampf, in dem Annas Vater Ulloa fällt. Das Ende macht sich ganz gelegentlich. Die Statue folgt der Einladung Don Juans und revanchirt sich durch ein Gastmahl in der Kirche, wo den unbußfertigen Sünder das bekannte Ende erreicht. Isabella, die damit ihren Bräutigam so unerwartet verloren, vermählt sich, schnell getröstet, mit Ottavio, Donna Anna, die von diesem ebenso leichten Herzens aufgegeben ist, mit dem Marques de la Mota, Aminta beglückt ihren Patricio-Masetto, und Alles endet in Wohlgefallen.

Das möge zur Kennzeichnung des scenischen und psychologischen Mosaiks des Stückes genügen. Es ist gar nicht zu leugnen, daß sich die zartesten und bedeutendsten poetischen Einzelheiten darin finden, denn Tirso da Molina war eben mit einem starken Tropfen poetischen Oels gesalbt. Aber er hat ungleich würdigere Werke geschaffen, und nur Befangenheit könnte seinen »Convidado de piedra« ein werthvolles Drama nennen. Die Bedeutung des Stoffes ist dem Dichter eben nicht aufgegangen. Trotzdem verdanken wir ihm die erste Anregung zu seiner dramatischen Behandlung, und Tirsos ruhmreicher Name gewann Andere für den Helden von Sevilla. Von Spanien wanderte der Stoff nach Italien, und bald gab es kein civilisirtes Volk mehr, das nicht seinen „Don Juan“ und seinen „Gast von Stein“ hatte. Ein geheimer Reiz führte immer wieder zu ihm zurück. Vielleicht lockte

nur sein phantastisches Element, das auch dem gröbsten Volksgeschmack durch die redende Statue und den Höllenschlund, in dem der Frevler büßte, so trefflich entgegenkam; vielleicht auch die gute Gelegenheit, zugleich den Kindern der Welt und den Frommen zu gefallen, indem man nach dem alten Recept, das Schiller in sein bekanntes Epigramm gebracht, die Wollust und den Teufel dazu malte. Aber, wie oberflächlich und ungeschickt die meisten Behandlungen waren, wie unstichhaltig und unkünstlerisch ihre Veranlassung — die Ausgiebigkeit, die Zähigkeit des Stoffes ließ darauf schließen, daß noch ungehobene Schätze in ihm verborgen lagen, und reizte neben den diis minorum gentium, den Italienern Giliberti, Cicognini, Perucci, den Franzosen de Villiers und Dorimon (deren Arbeiten sämmtlich der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts angehören) auch die Größeren ihres Volkes: zunächst Molière, dann Goldoni.

Aber trotz Molière und trotz Goldoni war doch Niemand zur Behandlung grade dieses Stoffes ungeeigneter als der unsterbliche Dichter des „Tartuffe" und des „Geizigen", als der treffliche Autor des »Bugiardo«. Der Stoff durfte immerhin, ja er mußte sogar von seiner störenden Überfülle befreit und auf ein organisches Maß zurückgeführt werden, aber ohne ein reiches Détail war er nicht denkbar, und gerade dies widersprach der immer etwas thematischen Schaffensweise Molières, der der Mann des ausschließlich Wesentlichen, der klaren, scharfen Linie ist. Es wäre als ein Glück zu bezeichnen, daß er dem Stück die spanischen Schrullen genommen und seine Handlung dem Verständniß der übrigen Völker damit näher gerückt, wenn er ihm nicht zugleich mit der saft- und kraftstrotzenden Sinnlichkeit und Ritterlichkeit das Herz seines Lebens ausgeschnitten hätte. Immer auf die Sache und die realsten Motive sehend, hatte er vollends nicht den leisesten phantastischen, übernatürlichen Zug, ohne den der „Don Juan" unmöglich ist. Moral und Allegorie treten an die Stelle sinnfälligen Lebens. Dinge, die wir sehen müssen, um an das Ende zu glauben, bleiben wie Annas Verführung und des Comthurs Tod in einem dürren Bericht

interesselos haften. Unter diesen Umständen ist es nur natürlich, daß der Ausgang nicht den mindesten Eindruck macht. Er ist eine leere, fast alberne Komödie. Eben weil unsere Phantasie nicht angeregt wurde, stehen wir der Statue ohne Glauben gegenüber und bleiben kalt und gelangweilt. Molière war eben in seinem eigensten Gebiet zu groß, als daß er auf diesem fremden hätte siegen können. Auch die Verwandtschaft der romanischen Völker und der durchweg romanische Ursprung und Charakter des Stoffes konnte diese Kluft nicht überbrücken, denn trotz dieser Herkunft widerstrebte ihm der romanische dramatische Kunststil mit seiner Würde, seiner Gemessenheit, seiner Geradlinigkeit, seiner doctrinären Sachlichkeit. Immer ist einer solchen Compositionsweise das epische Nach- und Durcheinander des Tirso, wenigstens soweit es diesen Stoff anlangt, noch vorzuziehen, so unkünstlerisch es ist, und ich denke, es könnte gerade bei der Hülflosigkeit Molières klar werden, wer der rechte Meister für den „Don Juan" gewesen wäre: Shakespeare. Er mit all seiner dramatischen Gewalt, mit seinem weltumfassenden psychologischen Reichthum, mit seiner Kunst die individuellsten Verhältnisse in die Höhen des Allgemeinen zu erheben, mit seiner satten, gerade für die romanische Welt unerschöpflichen Farbengebung — er hätte der berufene Dichter des „Don Juan" sein müssen, und es ist und bleibt ein Verlust, daß die Zeit ihm die Bekanntschaft mit der Dichtung des Tirso unmöglich machte. Ich meine, er würde mit beiden Händen danach gegriffen haben.

Aber auch Goldoni, der Molière so vielfach verwandte, war mit seinem künstlerischen Ordnungssinn, der ihm Erfindung und Phantasie ersetzte, für den „Don Juan" nicht geschaffen. Die Italiener sehen sich die Komödien dieses fleißigen Mannes immer noch mit Respect an, und ich erinnere mich mit Freuden der Justiz, die die Besucher eines Sommertheaters in Messina im Jahre 1872 an einem leicht angetrunkenen Soldaten übten, der, ohne zu wissen, was man gab, den Zuschauerraum betreten hatte und als er hörte, man führe Goldonis „Lügner" auf, die Unbesonnenheit besaß, das Stück eine »insipida commedia« zu nennen: man setzte ihn einfach an

die Luft. Aber diese Verehrung hat doch einen bedenklich antiquarischen Beigeschmack. Die Romanen und die Italiener besonders lieben es, als Stütze ihres angeborenen leichten Sinnes ein Stück würdig alten Hausraths zu besitzen, das sie verehren dürfen und müssen, und sie erkaufen sich mit der Langenweile, die es ihnen bereitet, gewissermaßen den Ablaß für ihre bunten Lebenssünden. Das trifft in Kunst und Religion zu. Der „Lügner" bleibt nun zwar immer noch ein unterhaltendes Stück, aber den nüchternen Sinn seines Schöpfers verräth er doch auch, und daß ein solcher nicht für den Wüstling von Sevilla taugt, liegt auf der Hand. Ebenso begreiflich aber ist es, daß dieser accurate Poet über das Drama Tirsos und seine bisherigen, seine Unordnung eher noch verstärkenden als abschwächenden Bearbeitungen in schauderndes Entsetzen gerieth, daß er sie „Buffonerien" nannte und sich etwas darauf zu Gute that, in ihre Confusion Plan und Zusammenhang zu bringen. „Jedermann kennt" schreibt er in seinen Memoiren, „das schlechte spanische Stück, das die Italiener »Il Convitato di Pietra« und die Franzosen »Le Festin de Pierre« nennen. Ich habe es immer in Italien mit Abscheu betrachtet und niemals begreifen können, wie dieses Possenspiel sich so lange Zeit erhalten, die Menge Zuschauer herbeigelockt und das Vergnügen eines aufgeklärten Landes gemacht hat. Die italienischen Schauspieler wundern sich selbst darüber. Ich habe manchen, war es aus Einfalt oder Scherz, sagen hören, der Verfasser des steinernen Gastmahls habe ein Bündniß mit dem Teufel gemacht, das Stück nicht fallen zu lassen. Ich wäre von mir selbst niemals auf den Einfall gekommen, diesen Gegenstand zu bearbeiten: da ich aber in der Zeit Französisch genug gelernt hatte, um es lesen zu können, und da ich sah, daß Molière und Thomas Corneille sich damit beschäftigt hatten, so faßte ich den Entschluß, auch meine Landsleute mit demselben Stoffe zu regaliren und dem Teufel mit etwas mehr Anstand Wort zu halten. Doch konnte ich ihm nicht denselben Titel geben, denn in meinem Stücke spricht die Bildsäule des Befehlshabers nicht, noch weniger geht sie umher oder gar in die Stadt zu Gaste.

Ich gab ihm wie Molière die Aufschrift „Don Juan" und setzte nur noch hinzu „Der Lüderliche".

Seine Neuerungen, die er dann (im neununddreißigsten Capitel des ersten Bandes seiner Memoiren, die mir in der Übersetzung von G. Schatz, Leipzig 1788, vorliegen) näher darlegt, bekommen freilich sofort auch einen schlimmen unkünstlerischen Anstrich, wenn man erfährt, daß er mit dem leichtsinnigen jungen Landmädchen Elisa (Zerline) an der Schauspielerin Passalacqua, die ihn verrathen, habe Rache nehmen wollen, und man kommt vor Staunen kaum zum Lachen, wenn man ihn sich dessen mit der sonderbaren Bemerkung, daß „eine vernünftige komische Laune dem trivialen Komischen vorzuziehen sei", noch rühmen hört. Im Übrigen sorgt er für die Vereinfachung der Handlung mit unleugbarem Geschick, auch hält er die weiblichen Charaktere, Anna, Isabella (Elvira), Elisa (Zerline) ziemlich deutlich auseinander — die Hauptsache, die Einladung der Statue, fehlt jedoch gänzlich: ein Blitzstrahl vor dem Grabmal des Comthurs tödtet den Mörder des Alten in rationalistischerer und für den verständigen Sinn eines Mannes wie Goldoni auch poetisch entschieden vorzuziehender Weise. Wie es aber immer zu gehen pflegt, tritt bei diesen Phantasielosen und -Leugnern an die Stelle des Wunderbaren, das sie um jeden Preis vermeiden wollen, allzu leicht das Barocke und Geschmacklose. Was soll man zum Beispiel davon sagen, daß die ihrem untreuen Liebhaber in Mannskleidern von Neapel nach Sevilla nachgereiste Isabella diesen zum Duell zwingt, das, kaum verhütet, im fünften Act von ihr zum zweiten Male provocirt wird? Nur mit Rücksicht auf den Mozart'schen „Don Juan" und da Pontes Textbuch interessirt es uns, daß Don Juan die Isabella nach der ersten Forderung zum Duell für wahnsinnig erklärt (das Quartett bei Mozart „Flieh' des Heuchlers glattes Wort!"), und es ist im Hinblick auf die vielen Nach-Mozart'schen Dissoluti puniti von Werth zu wissen, daß Goldonis Donna Anna dem Ottavio ohne Neigung verlobt ist, daß sie dem Don Juan entschieden wohl will und daß sie sich sogar, ähnlich der Tochter Warwicks, ihrer Namensgefährtin am Sarge des sechsten

Heinrich, herbei läßt, die Rachefackel zu senken und dem Mörder ihres Vaters zu verzeihen. Es ist nicht ihre Schuld, daß der übliche Theaterbrief als papierner Maschinengott diesen Ausgang verhütet: der König von Neapel besteht auf Don Juans Bestrafung und der Himmel ist so gnädig, die Justiz den Menschen abzunehmen.

Wie Schade, daß der Stoff nicht in die Hände eines anderen Italieners, eines Rivalen Goldonis, des Carlo Gozzi, gelangt war, der, den Deutschen gemeinhin nur durch eine seiner schwächeren Arbeiten bekannt, die von Schiller frei behandelte »Turandotte«, zwar ganz ohne Shakespeares riesenhaften Horizont, seine Weltweisheit, seine Menschenkunde, seine erstaunliche und dabei immer ins Symbolische erhobene Realistik, doch eine seltsame Mischung von Phantasie und märchenhafter Moralitätssucht besaß, auf die der „Don Juan" rechnen durfte. Nicht nur das Drama vom versteinerten Jennaro, das ich nie ohne Rührung lesen kann, bringt mich durch die äußerliche Ähnlichkeit mit dem Comthursstandbild darauf: entscheidend und zwingend sind die inneren Gründe. Gozzi würde uns romantisch wunderbar gestimmt und schöne Farben für die liebenden Frauen nicht gespart haben. Ob ihm der Held selbst großartig gelungen wäre, bezweifle ich, wie ich ihm eine zermalmende Wirkung, wie wir sie von der Vernichtung des Helden durch den steinernen Gast erwarten, nicht zutraue. Aber er hätte uns an seine Geister glauben gemacht und unsere Seele in jener traumhaften Schwebung zwischen der wirklichen und der Märchenwelt gehalten, mit der für dieses Drama schon die Hälfte gewonnen ist.

Ich übergehe andere poetisch ganz werthlose und die Gestaltung des Stoffes um keine Linie weiter fördernde französische und englische Bearbeitungen und muß nur eines im Jahre 1725 erschienenen spanischen Dramas des Antonio de Zamora gedenken, das den Titel: »No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y Convidado de piedra« führt und von dem Grafen Schack in seiner allgeschätzten „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" (Band III, 469) mit der Bemerkung erwähnt wird, daß

es schon fast ganz die Gestalt besitze, die wir aus der Oper kennen, daß die früheren Abenteuer des Don Juan in Neapel darin weggefallen seien, und der Dichter, wie der Verfasser des Operntextes, mit der Ermordung des Comthurs beginne. Nach solcher Erwähnung von solcher Seite mußte mir doppelt daran liegen, das Werk, das Otto Jahn unbekannt geblieben war, kennen zu lernen, um so mehr, da sie die Annahme, Zamora sei die unmittelbare Quelle des Mozart'schen Textdichters gewesen, in den Kreisen der Musikhistoriker begründet und befestigt hat. Nachdem ich mir aber eben durch Schacks liebenswürdige Vermittlung das spanische Original verschafft, bin ich in der sonderbaren Lage, ihn selbst corrigiren zu müssen. Das Stück beginnt keineswegs mit der Tödtung des Gouverneurs, sondern so leicht wie möglich mit dem Treiben eines Studentenschwarms, der sich mit seinen Mandolinen durch das ganze Stück zieht, einem Geplauder Don Juans mit seinem Diener (Camacho), den Klagen einer Donna Beatriz (Elvira), die ihrerseits von ihrem Bruder Don Luis mit Vorwürfen über ihren bedenklichen Lebenswandel überhäuft wird, und erst nach langer Weile (ein gewisser Filiberto Gonzaga überbringt dem König Beschwerden über Don Juans Treiben in Neapel) fällt der Comthur aus ziemlich nichtiger Veranlassung gegen das Ende des ersten Actes. Von einer Verbindung seines Todes mit einem Angriff Juans auf seiner Tochter, der Donna Anna, Ehre, ist keine Rede. Ein solcher findet sich zwar im Stück, aber erst nachdem die Statue dem Helden ihren Besuch, der mit einer Gegeneinladung schließt, bereits gemacht hat: im dritten Act. Physiognomielose Episoden, Don Juans Vater, ein Graf und ein Marquis, verschleppen die Handlung, die Graciosa Pispireta gewährt für Zerline und ihre Genossinnen keinerlei Ersatz, und als nun endlich der Held dem Standbilde auch seinen Besuch in der Grabcapelle abstattet, schwarze Diener mit Todtenköpfen dem Sünder gräuliche Gerichte, Schlangen in Asche, vorsetzen, der Donner rollt und ein unheimlicher Gesang daran mahnt, daß jede Schuld sich rächt (eine Scene, der es an unheimlicher Größe nicht gebricht), hat man leider das Interesse an der Entwicklung schon verloren. Man mag über

den künstlerischen Werth des Zamora'schen Dramas anderer Meinung sein als ich, aber über sein Verhältniß zu dem Libretto des Lorenzo da Ponte hat Schack sich jedenfalls geirrt.

Leider verstand Deutschland, dem durch Mozart dereinst das Auge für den Don Juan erschlossen werden sollte, sich auf seine Bedeutung am Allerschlechtesten. Es wurde eben darum von dem großen Meister nur um so königlicher beschenkt, weil es sich keinen Deut dieses Schatzes durch Vorarbeit und Verständniß verdient hatte. Die plattesten Späße des späteren Leporello, der als Sganarell, Catalinon, Arlechino oder schlechtweg als Hanswurst vorspukte, wurden zur Hauptsache, und eine fadenscheinige Werktagsmoral mußte dazu dienen, seine Unanständigkeiten bühnenfähig zu machen.

So hielt sich der Stoff vom Anfang bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts als eine Lieblingsnummer der improvisirenden Schauspieler auf den Bühnen; Prehauser, der bekannte Wiener Hanswurst, machte 1716, wie uns der verdienstvolle Sammler der „Deutschen Puppenkomödien", Herr Karl Engel, berichtet (seine Arbeit ist im Schulze'schen Verlag in Oldenburg erschienen), als Don Philippo im „Steinernen Gast" seinen ersten Versuch, und Wien sah sich bis zum Jahre 1772 eine solche Hanswurstkomödie vom Tage Allerseelen eine ganze Woche lang und öfter mit Behagen an. Wie sich der Text dieser Stegreifstücke, sobald die Puppenspieler sich ihrer bemächtigten, ähnlich wie bei dem berühmteren „Doctor Johann Faust", veränderte und festsetzte, erfahren wir gleichfalls von Engel, der uns außer dem ganzen tragikomischen Schauspiel „Don Juan oder der steinerne Gast" noch Bruchstücke einer anderen Bearbeitung mit dem Titel „Don Juan, der vierfache Mörder, oder das Gastmahl um Mitternacht auf dem Kirchhofe, Schauspiel in vier Acten" mittheilt. Diese letztere verändert die Handlung wesentlich und macht aus dem Mädchenverführer und Gotteslästerer einen Bramarbas und Bluthund, die erste giebt das Wesentliche des Urstoffes in ihrer burlesken Weise wieder, Donna Amarillis und Don Philippo entsprechen der Anna und dem

Ottavio, Elvira fehlt, und eine Schäferin Laurentia spielt eine sehr bescheidene und solide Rolle; dagegen überwuchert das episodische Beiwerk, Gerichtsdiener, Jäger, ein Vetter Don Juans und Alles, was sich an die lustige Figur des Hanswurst (Leporello) schließt. Die Ermordung des Comthurs, die Einladung der Statue und deren Erscheinen im Wirthshaus „Zum weißen Kreuz" vollziehen sich dafür wieder im völligen Zusammenklang mit der Behandlung, die wir aus Mozart kennen, und beweisen kein übles Geschick. Don Juans Gasterei und die Revanche des Standbildes, die schon die früheren Behandlungen aufweisen, sind nämlich derart verschmolzen, daß sich Don Juans Zimmer plötzlich in eine unterirdische Gruft verwandelt, der Becher in eine Stundenuhr, die Weinkanne in ein Häuflein Erde, die Torte in einen Todtenkopf; wir hören die letzten Fragen und Antworten des Helden und der Statue fast ganz wie in der Oper, nur daß diese mit den Worten „Du findest der Hölle Qualen in dir selber" verschwindet und dem Verlorenen Zeit zu diesem Monolog läßt:

„O Schrecken, Angst und Pein,
Ich kann hier nicht mehr fort!
Soll ich verlassen sein
An diesem öden Ort?
Verfluchte Lust der Welt,
So ich zu viel genossen,
Der trotz'ge Sünder fällt,
Wird ewig nun verstoßen.
Wer wird mir Gnade geben
Auf ein so boshaft Leben?
Der Himmel ist gerecht,
Er sah mein schlecht Ergehen,
Ich war des Teufels Knecht
Und wollt' es nicht verstehen.
Die Warnung schlug ich aus,
Nun kommt der Rache Graus.
So komm denn, Teufelsg'selle
Und stürz' mich in die Hölle.
Hilf! Höllenschlünde öffnen sich
Und meine Thaten richten mich".

(Blitz und Donner. Don Juan sinkt zusammen. Von allen Seiten stürzen Furien hervor und fahren mit Don Juan unter Feuerregen in die Tiefe. Die unterirdische Gruft verwandelt sich wieder in das frühere Wirthshauszimmer. Es wird Tag.)

Natürlich sorgte der Genius des Puppenspiels dafür, daß das Publikum mit diesem trüben Eindruck nicht entlassen wurde. Hans Wurst freit um Liesel, die schöne geschämige Wirthin, sie heirathet ihn vom Fleck, und die Wogen des Unsinns schlagen über Don Juans Ende zusammen.

Ein Nachklang dieser Burlesken ist in der „Rückkehr von Parcellona oder Das Todtengastmahl", einem großen Ritterschauspiel in vier Aufzügen, auf uns gekommen, das Kunibert von Eulenhorst, den „Geschundenenen Raubritter" in dem Theater der Wittwe Magnus auf der Dresdener Vogelwiese bis vor Kurzem mit Glück ablöste. Es sind fast ganz die Gestalten der Stegreif- und Puppenkomödie: Don Petro, Admarillis, Don Phillipo und Don Juan, nur daß Hans Wurst hier nüchterner und moderner Franz heißt, und daß statt der Marionetten leibhaftige Menschen agiren, die jenen insofern gleichen, als sie sich durch keine der zahlreichen Einmischungen der Zuhörer beirren lassen, sondern ihre Lection unverwirrt, als zöge man sie am Draht, beenden.

Über solche Schnurren lacht man, wie man über ein Programm des Dresdener Hoftheaters vom Jahre 1752 folgender Gestalt lächeln mag: „Mit allergnädigster Erlaubniß werden heute Dienstag den 11. Januar 1752 die königl. polnischen und churfürstl. sächsischen Hofcomödianten ein überaus sehenswerthes und aus dem berühmten Molière entlehntes Schauspiel vorstellen. Betittelt: „Das steinerne Todten-Gastmahl oder Die im Grabe noch lebende Rache oder Die aufs höchste gestiegene, endlich übelangekommene Kühn- und Frechheit. In der Person des Don Juan eines spanischen Edelmanns. Mit Arlequin einem geplagten Kammerdiener eines liederlichen Herrn und von Geistern erschreckten Passagiers." Aber daß die Deutschen in dem großartigen Gegenstand im Grunde nichts weiter als eine Farce erblickten, dafür spricht wahrhaft be-

schämend die erste deutsche Übersetzung des Mozart-da Ponte'schen Textbuches, die hier, um auf den platten Boden später nicht zurückkehren zu müssen, vorgreifend gleich erwähnt sein mag. Sie rührt von dem Wiener Kapellmeister E. G. Neefe her und trägt den Titel: „Der bestrafte Wollüstling oder Der Krug geht so lange zu Wasser bis er bricht" und folgendes Personenverzeichniß:

Hans von Schwänkereich, ein reicher Edelmann.
Fräulein Marianne, Geliebte des Folgenden.
Herr von Fischblut.
Der Stadtgouverneur, Vater des Fräulein Marianne.
Fräulein Elvira aus Burgos, ein von Herrn von Schwänkereich verlassenes Frauenzimmer.
Fickfack, Bedienter des Herrn von Schwänkereich.
Gürge, ein Bauer, Liebhaber der Folgenden.
Röschen, eine Bäuerin.
Bauern und Bäuerinnen. Musikanten.

Wie unsagbar gemein! Und dazu Mozarts göttliche Musik! Und welch' ein Frevel, welch' eine Verkennung ihrer Bedeutung, die Handlung in späteren Übertragungen unbekümmert mit derbdrastischem Zwischenwerk zu versetzen, das wie Don Juans Verhör durch die Gerichtsdiener dem niedrigsten Possenthum angehört. Es ist nicht anders: Deutschland ist dem Stoffe gegenüber, selbst als Mozart ihm seine Herrlichkeit offenbart hatte, durchgefallen, und erst allmählich, nach und nach gingen ihm für seine Größe die Augen auf.

Nur ein wahrhafter Künstler ahnte auch bei uns seine Stärke, seinen Ernst; zwar machte er ihn seinen Ideen in der unzulänglichen Form der Pantomime dienstbar — es war dafür aber auch kein Geringerer als Gluck, und seine Don Juan-Musik galt den Kennern seiner Zeit für bewunderungswürdig. Daß sie heutzutage nicht mehr ausreicht und daß wir überhaupt die Vorstellung eines Ballets mit dem großartigen Vorwurf nicht verbinden können, ist eben so einleuchtend. Damals aber war es anders. Konnte die wilde Verzweiflung der Furien im „Orpheus", die Liebesbekämpfung in der „Armida" getanzt werden, so konnten es auch die Festlichkeiten, die

Don Juan seinen Gästen gab. Auch die Geistererscheinung wäre mit den Mitteln des heutigen, oder schon des Beethoven'schen Orchesters instrumental vollkommen darstellbar gewesen — nur reichte gerade der Gluck'sche Stil mit seiner Klarheit und Kühle weder an das Grauen des Gespenstes noch an die verführerische Sinnlichkeit des Helden, nur waren die von ihm gepflegten Balletformen jener Tage, die Menuet, die Passecaille, die Gavotte, an und für sich zu gemessen und zopfig, um einen feurigen und großen Inhalt aufzunehmen. Übrigens hatte sich Gluck mit Hülfe seines Librettisten (wenn man den Balletmeister, der eine Pantomime zusammenstellt, so nennen kann) die Sache außerordentlich einfach zurechtgelegt. Jede Nebenhandlung, Elvira, Zerline, Ottavio fehlen. Die nächtliche Begegnung mit Anna eröffnet das Stück, die Tödtung ihres Oheims (statt ihres Vaters) durch Don Juan folgt. Da die Schöne jedoch nichts von der großartigen, dianengleichen Strenge der Anna Mozarts hat und da sie den Helden ohnedies liebt und ihm die Thüre freiwillig öffnet, kommt es auch zu keinem Conflict, der über die Balletgrenze hinausginge. Im Gegentheil: Donna Anna liegt so vollständig in Don Juans Banden, daß sie sich nicht entblödet, so bald nach der Tödtung ihres Verwandten, der um ihretwillen gefallen ist, eine Orgie im Schlosse des Helden mitzumachen. Sehr wohl möglich, daß der Comthur eben darum und um das Weib nicht gar zu tief sinken zu lassen, nur zu Annas Oheim geworden ist. Denn was müßte man von einer Frau denken, die über den Leichnam ihres Vaters hinweg ihre pas mit seinem Mörder stellte — was, wenn diese Frau nicht einen furchtbaren, sie selbst vernichtenden Zwiespalt im Herzen trüge, wenn sie nicht eine tragische Gestalt allerersten Ranges werden sollte, wozu sie der Tanz und die Balletmusik, selbst die eines Gluck, von vornherein nicht zu stempeln vermochte? Wie schrecklich wäre vollends diese Verwirrung gewesen, wenn die Statue, wie es bei Gluck geschieht, nun plötzlich in den Taumel des Festes hineingeschritten wäre und die starren Augen auf die an der Hand seines Mörders dahinschreitende Tochter gerichtet hätte? Sie wäre zur Hauptperson geworden,

nicht Don Juan; ihr hätte das Ende im Mausoleum des Comthurs beschieden sein müssen, nicht ihrem schönen, so leicht erhörten Verführer, der nun, wie die Sachen liegen, seinen Leichtsinn und seinen Duellfrevel schwer büßt und in der vierten Abtheilung (der letzten des ganzen Ballets) in der Hölle von den Teufeln bis zur vollkommenen Vertilgung durch die Flammen gemartert wird. Das ist Alles so dürftig, wie es der Tanz und die Pantomime bedingen, so gelassen, wie man es von Gluck gewohnt ist, aber es ist auch ganz so streng und ernst, wie dieser allem Leichtsinn abgewandte ernsteste unserer großen Componisten es fast immer und überall ist, und es macht dem Burlesken und nun gar dem Gemeinen auch nicht die geringste Concession.

Von dem Libretto einer Righini'schen Oper, die ich mir leider nicht habe verschaffen können, ist nach dem, was Otto Jahn darüber berichtet, nur als von einem Rückschritt zu reden. Wenigstens bringt es in die im Laufe der Entwicklung schon wesentlich vereinfachte Handlung aufs Neue die alten Motivreste der Begebenheiten in Neapel (Isabellas Verführung), der Weigerung Annas, den Don Ottavio zu heirathen, und Anderes, ohne dieselben gehörig auszunutzen und mit der übrigen Handlung zu verschmelzen. Das Register der Frauen vermehrt es aber noch, indem es diesen beiden und einer die Tirso'sche Tisbea und die spätere Zerline vertretenden Fischerin Elisa, die mit ihrem Geliebten Ombrino gleich im Beginn des Stücks Don Juan und seinen Diener aus den Fluten fischt, noch eine Zofe der Anna, Lisette, und eine Wirthin Corallina gesellt. Das burleske Element erhält durch einen Kellner Tiburzio, der mit jener Corallina Don Juan und seinen Diener bei dem verhängnißvollen Gastmahl bedient, Verstärkung. Der Ton des ganzen Buches scheint ein durchaus platter und, wie man Otto Jahn glauben darf, der einer „ganz gewöhnlichen opera buffa" gewesen zu sein.

Dagegen sollte man über den zuerst in Venedig im Jahre 1787 aufgeführten »Convitato di pietra« von Gazzaniga nicht so leicht hinweggehen, denn daß diese Oper dem Lorenzo da Ponte und Mozart zugleich, gelegentlich auch in musikalischer Beziehung,

als Ausgangspunkt gedient habe, kann doch keinem offnen Auge und Ohr entgehen. So hat, um nur ein Beispiel zu nennen, Mozart die erregte Sechzehntelfigur in der Introduction bei Annas und Don Juans Eintritt, die sich fast ganz ähnlich auch bei Gazzaniga findet, unfraglich vorgeschwebt. Man weiß ja, daß im künstlerischen Schaffen oft und unerwartet Ähnlichkeiten auftauchen, die völlig verschiedenen Quellen entfließen, und ich habe nicht nöthig, an den Bacherl-Scandal zu erinnern, der einem Ehrenmanne wie Münch-Bellinghausen-Halm, dem Verfasser des „Fechter von Ravenna", das Leben einst schwer verbitterte. Ein Zusammentreffen wie dies würde aber um so mehr ins Reich der Wunder gehören, als die Situation nicht im Geringsten gerade diese Begleitfigur forderte, die Wahl vielmehr unendlich war. Zudem war Gazzanigas Oper weit verbreitet, nach den Gleichheiten im Textbuche mußte sich da Ponte und bei dem Antheil, den Mozart an der Entstehung seiner Libretti nahm, auch dieser mit ihr beschäftigt haben, und wählerisch in der Aneignung fremder Motive war Mozart eben so wenig wie Shakespeare. Man kann nun zwar Niemanden zwingen, Ähnlichkeiten anzuerkennen, und Jedermann hat freie Hand, ob er das Vorbild des sf-Rufes im Allegro der Don Juan-Ouvertüre, der mit dem sinnlich erregten Hauptmotiv beständig Krieg führt, in dem Kyrie einer kanonischen Messe von Stölzel wiederfinden will oder nicht; wer aber beispielsweise den Sonnenaufgang aus Bendas „Ariadne" in dem B-Dur-Orchestersatz, der die Königin der Nacht ankündigt, wer das Motiv einer bekannten Clementi'schen Sonate in B-Dur (als Kinder haben wir sie sicherlich alle einmal gespielt oder von Geschwistern und Freunden spielen hören) in dem Allegro der Ouverture der „Zauberflöte" nicht wiederfindet, mit dem ist im Grunde nicht zu rechten. Die Ähnlichkeit im Motiv (ich mache ausdrücklich diese Einschränkung) ist hier fast schon Gleichheit. Daß es dem gottbegnadeten Künstler beschieden ist, aus einem mattschimmernden Stein ein funkelndes Juwel zu schleifen, giebt solchen Entlehnungen und Entwendungen ihre künstlerische, man möchte sagen ihre sittliche Berechtigung; auch wird, was im Besitz des

Armen verkommen wäre, auf der Tafel des Reichen erst gesehen. Trotzdem sollte man diese Aneignungen nicht dadurch zu beschönigen suchen, daß man sie leugnet; ja man thäte wohl, der Beraubten bei solchen Gelegenheiten mit mehr Ehre als üblich zu gedenken, denn ohne es zu wissen und zu wollen haben sie den Größeren ihren künstlerischen Gestaltungsproceß doch wenigstens erleichtern helfen, indem sie ihnen das halb verarbeitete, wenn auch unwirksam verarbeitete Rohmaterial lieferten.

Was einen Mann wie Mozart zu solcher Benutzung fremder Motive führte? Seine künstlerische Armuth gewiß nicht, denn er war der Reichste von Allen. Seine Sorglosigkeit vielleicht, seine Unfähigkeit im eiligen Schaffen zu unterscheiden, was ihm, was Anderen gehörte, vielleicht auch der frohgemuthe Gedanke, daß der künstlerische Stoff, wie er aus den Händen des großen Weltenmeisters hervorgegangen, als Gemeingut gewissermaßen Allen gehört, daß erst seine Behandlung, also nicht das Was, sondern das Wie ihn zum Werk und Eigenthum des Einzelnen machte. Gewiß würde dies heiterste und mittheilsamste aller Gemüther auch seine Einfälle Jedem zur Verfügung gestellt haben. „Mache nur etwas daraus!“ möchte seine einzige Bedingung gewesen sein. Wir begegnen ja bei Shakespeare, nur noch viel ausgesprochener, derselben Erscheinung. Dieser aber, der ganze Scenenreihen, ganze vorhandene Dramen aufnahm und umgestaltete, mußte wissen, woher er schöpfte — Mozart, bei dem es sich in der Regel nur um einzelne Motive handelte, brauchte es wenigstens nicht zu wissen, wenn nicht der einzelne Fall, wie die Don Juan-Scene des Gazzaniga, diese Möglichkeit ausschloß. Auch Shakespeare aber konnte sich mit Mozart auf dasselbe Meisterrecht berufen. Hätte er einen Stoff nur darum unbenutzt lassen sollen, weil ein Anderer ihn unzulänglich behandelt? ja, hatte er nicht die Pflicht, zu vollenden, was diesem in der Vorarbeit unentwickelt geblieben war? Man sollte nur nicht so rücksichtslos sein, diese guten Leute und schlechten Musikanten noch zu verhöhnen. Schließlich zeigten sie doch einem Berufeneren Weg und Richtung und brachten ihn zu Entschlüssen, die sonst nie gefaßt

sein würden. So haben denn auch sie ihren Antheil an der Schaffung so manches unsterblichen Werkes. Bei Shakespeare trifft das ganz, bei Mozart annähernd zu; handelt es sich bei ihm auch nicht um ganze Werke, so doch um manchen bedeutenden Satz, der jetzt die Lust und das Entzücken der Welt ist.

Der Textdichter Gazzanigas ist unbekannt geblieben, sein Buch nur aus der überdies unvollkommen erhaltenen Partitur der Oper zu ergänzen: ein Umstand, der leider die interessantesten Vergleichungen unmöglich macht. Trotzdem wissen wir genug, um da Ponte in vollster Abhängigkeit von ihm zu sehen. Begeht das Original auch die unglaubliche Dummheit, Donna Anna nach der Scene an der Leiche ihres Vaters aus dem Stücke zu entfernen (!) und statt ihrer eine Donna Eximena einzuführen, die sich ziemlich in gleicher Lage mit der verlassenen Donna Elvira aus Burgos befindet (diese Namen treten in Gazzanigas Oper zum ersten Male auf), also dramatisch keinen Contrast und keinen Gewinn bringt; ist die ganze Behandlung auch mehr epischer als dramatischer Natur, durch Don Juans Persönlichkeit mehr als durch eine einheitliche Fabel zusammengehalten; überwiegt vollends das Buffoelement immer noch mehr als gut, um das Gleichgewicht der ernsten und heiteren Partie nicht zu schädigen — so hat der Textdichter doch die Scenenreihe seinem Nachbildner fast genau vorgezeichnet, und da Ponte hatte nicht viel mehr zu thun als seine groben und darum leicht wahrzunehmenden Fehler zu bessern und sich ihm im Übrigen anzuschließen, wie es ihm gefiel. Donna Anna mußte vor Allem der Handlung erhalten bleiben, ja ihre Fäden mußten in ihren Händen zusammenlaufen. Sie allein konnte dem bunten Treiben durch ihre dunkle Gestalt das richtige Relief geben, sie verhütete die Zersplitterung und Verflachung der Handlung, sie ist die tragische Muse der Oper. Man denke sie aus ihrem Zusammenhang weg — wie klein, wie unbedeutend, ja wie frivol erscheint uns Alles. Ihr Dasein giebt dem Maskenterzett erst den heiligen Schauer, der Entlarvung Don Juans auf dem Balle den schweren Ernst, dem Sextett seine tragische Erschütterung. Das hat da Ponte gefühlt, und ohne diese

Erkenntniß hätte er ein unbrauchbares Buch geliefert. Bricht doch ohnehin schon die Handlung in der Mitte, besonders aber zu Anfang des allzu leicht beginnenden zweiten Actes, in lauter kleinen Bildchen auseinander. Eine Treulosigkeit Don Juans reiht sich an die andere. Der Bethörung Elviras durch den Pseudo-Don Juan-Leporello folgt das Ständchen, das ihrem Kammermädchen gilt, und nebenbei hören wir noch von einigen leichtsinnigen Abenteuern, die hinter der Scene spielen. Ich empfinde dabei jedesmal ein Gefühl des Überdrusses und sage mir, daß da Ponte den Stoff immer noch viel zu obenhin erfaßt hat. Wie hätte er sonst dem Buffowitz einen so breiten Platz einräumen, die Scene Leporellos mit der getäuschten Elvira ganz auf den Ton der Vorstadttheater stimmen und das später glücklicherweise aus der Oper entfernte, für Wien componirte Duett zwischen Leporello und Zerline schreiben können, das Leporellos Züchtigung und Fesselung durch Masettos kleine Frau sehr breit und überflüssig und vor Allem ganz im Charakter der Buffooper behandelt? Selbstredend verlangte Don Juans zügellose Genußsucht, sein Leichtsinn, sein Spott, der weder Treue noch Glauben kennt, eine reiche Illustration durch Beispiele. Nur durfte es nie den Anschein gewinnen, als sei das Verweilen bei seinen Liebesabenteuern Selbstzweck, zur Reizung und Belustigung der Hörer, nur mußte man die dunklen Schatten, die gleich in der Introduction in die Handlung fallen, nie völlig aus dem Auge verlieren. Diese Gefahr war bei da Ponte groß, und ganz vermieden hat er sie nicht. Glücklicherweise erinnert er sich immer dann, wenn sie am größten ist, rechtzeitig der Donna Anna, und ihr Bild weckt die künstlerische Stimmung wieder neu und lenkt die Erwartung auf die richtige Bahn. Wie giebt allein ihre große F-Dur-Arie dem zerklüfteten zweiten Act ihren heiligen Segen!

Der zweite Halt der Handlung ist der Comthur und sein Standbild, noch weniger als Donna Anna da Pontes eigenes Verdienst. Mit ehernen Klammern hält er die reiche und stark wuchernde Handlung zusammen. Ein Todtschlag, ein Mord sogleich im Be-

ginn eines Stückes, welch ein schreckvoller Anfang! Damit wissen wir, daß uns noch etwas Furchtbares bevorsteht, wie sonnige, heitere Wege der Held auch einschlägt. Und mitten in das Geplauder des Leichtsinns tönen die schaurigen Rufe des Standbildes, das endlich mit dem Himmel verbündet den Sünder vor Gericht fordert. Gerade in dieser letzten Scene folgt da Ponte dem Gazzanigaschen Poeten fast völlig, und man hat darum weislich auf der Hut zu sein, seine Verdienste zu übertreiben. Aber trotz aller Schwächen des Buches muß man ihm doch zugeben, daß er wie im Figaro auch diesmal theatralisches Geschick bekundet, für die musikalischen Gegensätze durch die wohlunterschiedenen Figuren glücklich gesorgt und Mozart nach Kräften vorgearbeitet hat. Daß er den Stoff nicht noch fester concentrirte und die Episoden entschlossener beseitigte, daß er das Augenmerk nicht noch mehr auf die ganze sündhafte Pracht und Großartigkeit des Helden mit seiner wilden Lebensbejahung und dem Cultus seines Ich richtete, konnte man ihm kaum verdenken — war es doch Mozart erst, der uns mit seiner Musik den Schlüssel zu seinem Geheimniß gab!

Donna Anna und der Comthur waren es auch, die, wie sie Don Juans Wege verdunkeln, auch ihren eigenen Schöpfer auf tragische Bahnen führten. Ihm, dem Genius der Freude und Klarheit, treten sie mit dem blassen, tod- und leidverfärbten Antlitz gegenüber und zwingen ihn sie anzublicken. Und er blickt sie an, fest und ernst, bis er ganz von ihrem Wesen erfüllt eine neue Welt in sich entstehen fühlt und schafft, was er nie zuvor geschaffen. Die lustige Gesellschaft des Figaro hatte nicht Raum für diese Gestalten, kein Ohr für diese Klänge, die Thränen der Gräfin trocknet der schwächste Sonnenstrahl; „die Entführung aus dem Serail" weiß trotz Constanzens Gram nichts von tragischer Empfindung, und Idomeneus und die Seinen, die ein finstres Verhängniß bedroht, entstanden zu einer Zeit, als ihr Meister sich auf den Pulsschlag des Lebens und der Leidenschaft noch nicht verstand wie zur Zeit des „Don Juan". Auch hält sie zum Theil noch die unreale Schablone der opera seria in Banden — Leiden, die ein deus ex machina lösen

kann und muß, wurzeln nicht im tiefsten Innern des Herzens, verbunden, verwachsen mit ihm. Weder in seinen früheren noch in seinen späteren Werken hat er eine Donna Anna geschaffen und gleichsam aus dem Munde der Gottheit selbst die Kunde von Leben und Sterben vernommen; Don Juan lag seinem Empfinden schon näher, Graf Almaviva ist sein rechter Vetter — Anna aber und der Comthur waren eine Erweiterung seines Ich, sie gaben dem Werk seine Ausnahmestellung, sie blieben in Mozarts reichem, lichtem Schaffen vereinsamt. Es hatten schon viele Götter in den deutschen Opern gesungen, aber der eine noch nie, dessen Name Gerechtigkeit und Vergeltung ist, der mit eherner Wage die Schuld wägt und den Sünder mit Donnerstimme vor seine Schranken ruft. Andere hatten aus der Handlung einen Spaß, aus dem Geist einen langweiligen Moralprediger gemacht, wahrhaft ernst hatte es jedenfalls in Deutschland Niemand mit der Sache genommen. Und nun kam der Mann, den die Freunde auf den leichten Wogen des Lebens heiter dahintreiben sahen, dessen Geist in ganz anderen Reichen als in denen des Schreckens heimisch zu sein schien, und zeigte, daß der Gott, der ihn mit einer Schaffenskraft ohne Gleichen begnadet, ihn auch gewürdigt hatte, die Klänge der Gerichtsposaune zu vernehmen. Es ist die Wahrhaftigkeit in Mozarts Künstlernatur, die ihm dies Neue und Unerhörte verkündete, die ihn zwang es so zu sehen und zu hören, wie es dem Ernst des Stoffes nach gesehen und gehört werden mußte — sein erstaunlicher Formensinn ist es, der ihn auch dies Gewaltige mit den einfachsten Mitteln bezwingen ließ, der auch das Bedrohliche noch zu verklären und die finsterste Nacht zu lichten vermochte. Das Standbild singt auf dem Kirchhof nur wenige Takte, wenige Töne, aber Mozart bedarf keines harmonischen Chaos, um sie mit dem tiefsten Schauer zu füllen. Hat auch das Orakel in Glucks „Alceste" sie stark beeinflußt, ihre Behandlung gehört Mozart allein, und schon die ungewöhnliche Begleitung durch die drei Posaunen, den Contrabaß, Fagotte, Oboen und Clarinetten ist eine geniale Eingebung ohne Gleichen. Und der Eintritt des Geistes im Finale, durch den Schrei der Elvira, durch Leporellos schlot-

ternde Angst unvergleichlich vorbereitet — welche Größe, welche unbezwingbare Macht! Das zu den rollenden Sechzehntelläufen, die wie die Windsbraut das Haus umheulen, in grellen Dissonanzen gehaltene a („Weit führt mich her meine Straße") und d („Nur wenig Worte"), die Stelle „Dort von den Sternenhöhen", das zweimalige „Bedenke!" „Bereue!" — wie unnachahmlich reden sie von den Dingen, die in keines Menschen Ohr und Auge gekommen sind. Schon in der Ouverture trat uns das Motiv des Geistes im Andante entgegen, damals aber fehlten die Posaunen, die den Eindruck, von der Handlung unterstützt, zum Riesenhaften steigern. Und als die Gefahr wächst, der Unbußfertige seinen Sinn trotzig verhärtet, mahnt ihn im Orchester zu guter Letzt ein rapider Lauf der Zweiunddreißigstel, der mit den hinzutretenden Viertelnoten an das Schwirren der Degen im Zweikampf der Introduction deutlich erinnert und so das Ende an den Anfang knüpft. Unter dieser Figur fand der Comthur seinen Tod — jetzt nimmt er sie auf, um dem Verbrecher die ewige Vergeltung anzukündigen.

Auch Donna Anna entfernt sich weit „von anderer Menschen Weisen". Auch ohne die Schmach, die der Verderber ihr anthun wollte, auch ohne das Leid, das der Tod des Vaters über sie bringt, glauben wir nächtige Schatten um sie lagern, das blasse Licht des Mondes ihre schönen Züge verklären zu sehen. Sie ist eine ernste, hoheitvolle Natur, fähig zu entsagen, zu entbehren. Das Niedere erscheint vor ihr nur noch niedriger, da sie selbst auf einer höheren Warte als der Durchschnitt der Menschen steht. Wenn das Herz Anderer in raschen, ungestümen Schlägen pocht, bewahrt sie sich eine Größe und Fülle der Empfindung, die sich in den langsamen Rhythmen, die Mozart ihr wiederholt im Contrast zu ihrer Umgebung geliehen, mit wunderbarer Klarheit ausspricht. Wenn sie mit Elvira und Ottavio zur Entlarvung des Mörders schreiten will — wie pocht dann Elviras Herz in den lebhaften Achteln, die durch die Staccato-Sechzehntel der Begleitung noch schärfer und unruhvoller werden! selbst der ruhige, gelassene Ottavio wird vom Eifer fortgerissen! Nur sie bewahrt bei aller zitternden Bewegung, bei

aller Sorge ihres Innern Hoheit und Würde und in langgezogenen Tönen entlastet sie ihr geängstetes Herz: „Der Schritt ist voll Gefahren". So erscheint sie im Sextett, diesmal in Ruhe und Haltung eins mit ihrem Geliebten, aber in der frischen Trauer um den Vater schmerzhafter erschüttert als jener, mit der vollausgeathmeten Klage, in der das as und ges mit dem voraufgehenden Doppelschlag an einen unterdrückten Schrei, an plötzlich hervorquellende Thränen erinnern, und um uns die ganze Majestät dieser Trauer fühlen zu lassen, setzt gleich darauf das suchende, verwirrte Motiv der Elvira ein: „Ach wo find ich meinen Gatten". Mir scheint es, als trügen diese beiden Stellen, ihr Eintritt in jenem Terzett und dem Sextett, Züge der Verwandtschaft mit dem Larghetto ihrer großen F-Dur-Arie, der selig-schönen Weise, die ihr ganzes Wesen wie in einem Spiegel auffängt und klar und ungebrochen zurückstrahlt. Es ist derselbe breite Fluß der Melodie und hier und da annähernd dieselbe rhythmische Wendung. Auch in den Augenblicken der Erregung verliert Anna die weibliche Würde niemals. Sie ist keine Heldin, die das Schwert selbst auf den Verderber zu zücken vermöchte: beim Anblick der Leiche des Vaters wird sie ohnmächtig und bei dem Aufblitzen des bald zur Gewißheit werdenden Verdachts, Don Juan sei der Thäter, entpreßt der Schrecken ihr furchtbare Rufe, ehe sie dazu kommt, den Zusammenhang mit Fassung zu erzählen. Sie bezwingt sich auch hier, sie wird der Bewegung Herrin und, noch einmal von der Erinnerung an den blutigen Vorgang mitgerissen, ruft sie in vollen Tönen wie eine Göttin zur Rache: ohne Wildheit, ohne Jähheit: das Racheamt ist ihr heilig, die Kindespflicht legt es ihr auf, sie übernimmt es mit reiner Hand und legt es unbefleckt auf den Altar ihrer großen, hellodernden, jungfräulichen Seele. Nur einmal reißt sie die Bewegung völlig mit sich: in der nächtigen Begegnung mit dem Frevler selbst; hier aber wäre die Fassung Schwäche und Kleinheit gewesen; die Selbsterhaltung steigert ihre Kräfte zum Außerordentlichen und mit dem nämlichen Motiv kämpft sie mit dem Schändlichen um Ehre und Leben. Jeder dieser Züge ist ein psychologisches Meisterwerk.

Je mehr den Deutschen die ganze Größe und Schönheit dieser Gestalt aufging, je mehr sich ihnen durch Mozart die Bedeutung des Don Juan-Stoffes erschloß, desto eifriger bemächtigte sich seiner auch, wie es nun einmal unsere Art ist, die Speculation und Grübelsucht. Anstatt ein Kunstwerk mit künstlerischen Augen zu betrachten, frei und offen, suchen und messen wir an ihm nach philosophischen, politischen und historischen Gedanken, und anstatt dem Künstler und seinem schöpferischen Willen nachzuspüren, tragen wir in sein Werk unsere eigenen Einfälle hinein. Eine musikalische Schöpfung ließ der Auslegung nun vollends offnes Feld, und die romantischen Köpfe tummelten sich auf ihm nach Herzenslust. Ein Drama konnte durch sein eignes Wort widerlegt werden — in der Oper mußte die Musik beweisen, was der Text verschwieg. Der Gedanke, Donna Anna liebe Don Juan, war bereits in einigen älteren Behandlungen aufgetaucht — welch' eine Fülle von geistreichen Möglichkeiten erschloß sich da! Nicht doch, sie war bereits vorhanden. Man sehe und höre nur!

Denn ein wunderliches Muster solcher willkürlichen Auslegung giebt uns Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, und wenn er auch seine Ansichten nach seiner Art in das Gewand einer phantastisch-gespensterhaften Erzählung kleidet („Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen."), so steht doch ihre Ernsthaftigkeit außer allem Zweifel, und ich verweile um so lieber ausführlicher bei ihr, als sie auf Donna Anna und Don Juan zugleich ihr schillerndes Streiflicht wirft und für alle derartigen Versuche, die in den Zwanziger bis zu den Fünfziger Jahren auf allen Kunstgebieten zu den Liebhabereien der Aesthetiker, der ausübenden Künstler und der vornehmen Dilettanten zählten, bezeichnend ist. Der novellistische Theil unterhält uns von dem Erzähler, der durch einen geheimen Gang des Gasthauses einer mittleren Stadt in die Fremdenloge des Theaters gelangt und Zeuge einer Aufführung des „Don Juan" wird, in deren Mittelpunkt Signora X., die Sängerin der Anna, steht („Welch ein Kopf! Augen, aus denen Liebe, Zorn, Haß, Verzweiflung wie aus

einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die wie griechisches Feuer unauslöschlich das Innerste durchbrennen!"), ein hinreißendes Weib, eine Sängerin von Gottes Gnaden, ganz eins mit ihrer Aufgabe, Donna Anna selbst. Wunderlich fließen die Contouren der Bühnengestalt mit des begeisterten Zuschauers Idealbild von der Tochter des Comthurs in eins zusammen; während er sie auf der Bühne zu sehen glaubt, ist sie zugleich auf räthselhaft-geheimnißvolle Art seine Logennachbarin geworden, und als er nach der Vorstellung noch einmal in das öde Theater zurückkehrt, um das wunderbare Werk zum zweiten Male zu durchträumen, gleitet mit dem Schlage 2 Uhr Nachts ihr Schatten, ungesehen, zum letzten Male an ihm vorüber — um 2 Uhr Nachts aber ist Signora, wie wir andern Tags an der Wirthstafel erfahren, gestorben. Durch alles das, so barock es klingt und ist, weiß Hoffmann uns doch dank seiner unheimlichen, traumseligen Schilderung zu fesseln und zu ergreifen; aber es ist nur die leichte, lückenhafte Schale für den gedanklichen Kern, der, so pikant er munden mag, doch durch und durch faul ist, und dessen Quintessenz (ich citire Hoffmanns eigene Worte) die folgende ist:

„Don Juan stattete die Natur wie ihrer Schoßkinder liebstes mit alle dem aus, was den Menschen in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen über den gemeinen Troß, über die Fabrikarbeiten, die als Nullen aus der Werkstatt geschleudert werden, erhebt, was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, herrlicher Körper, eine Bildung, woraus der Funke hervorstrahlt, der die Ahnungen des Höchsten entzündend in die Brust fiel; ein tiefes Gemüth, ein schnell ergreifender Verstand. Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, sowie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. Don Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation

herbeiführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloß, trieb ihn, daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend. In Don Juans Gemüth kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes schon auf Erden das erfüllt werden könne, was blos als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend, immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, mußte Don Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, nie zu verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben, über die Natur, über den Schöpfer! Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinabzustürzen in den Orcus. Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt." Läßt man den letzten Satz einmal bei Seite, dann ist in diesen Ausführungen ein richtiger Kern; nur daß Hoffmann in seiner unwillkürlichen Sucht nach dem Geistreichen und romantischer Transscendentelei das, was in dem Helden unangekränkelte Natur ist, halb in das Bewußte, halb in das Mystische verlegt. Gewiß lehnt sich jede Faser in Juan gegen das auf, was den Anderen göttlich, heilig und sittlich gilt, aber Menschen, die das Leben so zügellos beim Schopfe fassen und mit sich reißen, thun es, weil sie müssen, nicht weil sie wollen, einem angeborenen Drange, keinem Calcül noch so überirdischer Art folgend. Ein anderer Don Juan mag es

thun, der Mozartsche nicht. Oder kann ein unbefangener Beobachter mit Hoffmann in der Champagnerarie des Helden „inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her" ausgesprochen finden? Unmöglich. Sie ist ein wilder, frecher Lebenshymnus, aber jeder Blutstropfen wirbelt lustig mit ihren raschen Rhythmen — von Hohn und Zerrissenheit keine Spur. So zeigt uns Hoffmann zwar, was Alles noch auf dem untersten Grunde des unerschöpflichen Stoffes verborgen liegt und ausgestaltet werden kann, aber er täuscht sich gründlich, wenn er das Erzeugniß seiner eigenen Phantasie bereits bei Mozart zu finden glaubt.

In Bezug auf Donna Anna närrt ihn diese unkritische Willkür noch seltsamer. Er mag sie dem Don Juan etwa wie Brünhilde dem Siegfried gegenüberstellen, das edle, hohe Weib dem gewaltthätigen, Alles wagenden Manne, aber er hat auch nicht das schwächste Recht, von ihrer Verführung zu reden und sie sich gleichsam in Don Juans Banne zu denken, bestimmt ihn zu zerstören, um innerlich in diesem Kampf selbst zu Grunde zu gehen. Wohlbemerkt: bei Mozart; denn daß solche Beziehungen dem Stoffe abzugewinnen sind, haben frühere Bearbeiter ja bereits bewiesen. Es ist ein außerordentlich interessanter Gedanke, dasselbe Weib, das den Sünder hätte erheben können, seiner Kraft unterliegen, die höchste Vereinigung in eine Verfolgung auf Tod und Leben umschlagen zu sehen und sich dabei im Stillen beständig sagen zu müssen, daß diese beiden Geschöpfe bestimmt gewesen wären sich zu beglücken und der Stolz und die Bewunderung der Welt zu werden. Aber Mozart weiß von diesem inneren Zwiespalt nichts. „Zu spät!" sagt Hoffmann, „zur Zeit des höchsten Frevels sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Gluth aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wuth höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach voll-

endeter That entfliehen wollte, da umschlang wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinären (!) Ottavio, den sie nicht zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte und nun gleich der Gluth des vernichtenden Hasses brennt: Alles dieses zerreißt ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der von tödtlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. Sie fordert daher unablässig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf, sie verfolgt selbst den Verräther, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orcus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: »Lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor«! Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben". Wie geistreich, wie pikant, welch' ein Farbenchaos, welch' grelle Contraste von Licht und Schatten — und doch wie unwahr Alles, wie falsch! Es muß Hoffmann überlassen bleiben, auch in der großen Scene der Donna Anna im zweiten Akt (»Crudele«), die nach seiner Ansicht sich nur „oberflächlich betrachtet" auf den Don Ottavio bezieht, geheime Anklänge an jenes schauervolle Glück, jenes selige Leid zu entdecken — Niemand wird es außer ihm thun, wie Niemand in dem zarten Zwiegesang Annas und Ottavios im Sextett-Finale etwas anderes als den völligen Einklang der liebenden Gemüther wahrnehmen wird. Es ist nur begreiflich, daß Ottavio, der Mann, drängt, daß Anna, das Weib, abwehrt, aber in ihrer tröstlichen Verheißung auf ein baldiges Glück einen Doppelsinn, einen Hinterhalt zu erblicken, heißt einem Werke, das die Klarheit selbst ist, unkritisch die eigenen trüben Gedanken unterschieben. An Stelle der Anna Mozarts, in der das Gefühl der beleidigten weiblichen Ehre, die Trauer um den gemordeten Vater

jeden sinnlichen Rest verzehrt, ein Weib zu setzen, das unter einer Maske dieser Art die wildesten Wallungen verbirgt und innerlich verkohlt demnächst zusammenbrechen wird, das ist wohl der Höhepunkt solcher subjectiven Deutungssucht. Wäre es nichts weiter als ein Fingerzeig, wie der Stoff von moderner Hand zu behandeln wäre, dann wäre er überaus werthvoll, und daß er genützt werden kann, haben zahlreiche Don Juans von Grabbe bis auf die Neuesten uns gelehrt, aber als kritische Probe steht diese Auslegung nicht viel höher, als z. B. der Einfall des Engländers Vining, der Hamlet für ein verkleidetes, als Mann erzogenes Mädchen hält. Überdies widerspricht der Wortlaut bei da Ponte der Hoffmannschen Deutung schnurstracks. Aus der großen Erzählung von dem Überfall geht deutlich hervor, daß das schändliche Verbrechen nicht zur Ausführung gelangt ist, und Ottavio athmet erleichtert auf, als Anna ihn von der Sorge dieses Gedankens befreit.

Da Grabbes Name einmal genannt ist, sei seiner tiefsinnigen Dichtung gleich auch näher gedacht. Sie ist doppelt bedeutsam, weil sie „Don Juan und Faust" zusammenstellt, die Wege dieser feindlichen Pole, die die Welt bezwingen und in sich aufnehmen wollen, durch Erkennen der eine, durch Genießen der andere, verschlingt und bis zur Vernichtung Beider durch die Hölle, die ihren Sendling in dem „Ritter", einer Spielart des Mephistopheles, schickt, furchtbar kreuzt. Beide lieben die Tochter des Gouverneurs, aber was Fausts ganze magische Wissensmacht nicht vermag, das erringt ein einziger Blick aus Juans dunklen, lodernden Augen. Echt groß und weiblich zugleich ruft Anna jenem zu: „Sei Faust, sei Gott — wähnst du, du könntest Lieb' erzwingen?", sein ganzer himmelstürmender Idealismus kann nichts über sie („Man sollte lächeln. Flammst du Liebe und philosophirst?"), und als er ihr mit dem Tode droht, antwortet sie auf seine Frage „Hassest du mich?" ein muthiges Ja und vergeht unter dem Wink seiner Hand. Aber auch Don Juan, der nie Zurückgewiesene, hat von ihr nicht mehr als das Eingeständniß ihrer Liebe erlangt. („Ich liebe dich, und damit lebe wohl! Nie, Furchtbarer, werd' ich die Deinige".) Den ruhigen,

sanftmüthigen, philiströsen Octavio denkt er mit einem Hauch aus ihrem Herzen zu tilgen, aber er täuscht sich.

„Er trägt sich schwarz, führt weiße, seid'ne Handschuh" —

sagt Leporello, und Don Juan fällt ein:

„Lebt mäßig, gibt nicht Anstoß, tanzt gut, reitet
Erträglich, spricht Französisch, kann mit Anstand
Im Kreise der Gesellschaft sich bewegen
Und schreibt vielleicht sogar auch orthographisch!
Dergleichen Schuften in den Weg zu treten
Ist mir die höchste Seligkeit!"

Aber diese wenig schmeichelhafte Charakteristik ist nicht auch die der Welt, Annas und des Dichters. Wenn Octavios Verlobte auch der Frage Juans, ob sie ihren Bräutigam je geliebt, ausweicht — verächtlich redet sie nicht von ihm, und Treue hält sie ihm doch. „Muß ich dich nicht lieben bis in Ewigkeit?" entgegnet sie jenem, der sie um eines ungeschickten Wortes willen erzürnt glaubt, und dabei zuckt ihr nicht der leiseste Spott um den Mund. In aller Wuth der beiden Erzfeinde, die sie zu lieben und zu verderben trachten, denkt sie „ihres Vaters und Octavios", und als sie den Tod des Comthurs erfährt und zugleich, wer ihn verschuldet, erbleicht sie zwar bei dem Namen des Mörders, aber sie fleht auch zu Faust um Don Juans Ende. Ja, auch der Dichter, der sonst so skeptische, allem Niedrigen und Kleinen gegenüber bitter satirische Grabbe segnet und heiligt diesen festen Treubund, denn die Bildsäule des Erschlagenen findet für ihr gastliches Kommen bei ihm ihr stärkstes Motiv in der Fürbitte des verklärten Paares:

„Donna Anna
Und Don Octavio, im Himmel jetzt
Im seligen Verein, den Erdenschmerz
In ihrem Antlitze zu leichtem Lächeln,
Zu Perlen ihre Thränen umgewandelt,
Gedachten dein in ihrer Wonne, und
Sie sandten mich hernieder, daß ich dich
Zur Reu' und Bess'rung mahne".

Der Schluß des wunderlichen und doch so gigantischen Werkes ver-

deutlicht das Thema noch einmal: der Ritter schmiedet seine beiden Opfer, Don Juan und Faust, dort unten zu ewiger Qual an einander, den Übermenschen und den Untermenschen, den Gott und das Thier, den Geist und den Stoff, die Sehnsucht und den Genuß.

„Ich weiß, Ihr strebet nach
Demselben Ziel, und karrt doch auf zwei Wagen!"

In der Ausführung undramatisch und vollends unaufführbar strotzt es doch von großen dramatischen Einfällen und Gedanken und für die Betrachtung des Faust- und Don Juan-Stoffes im Sinne der Verwandtschaft und des größten Gegensatzes zugleich ist es typisch geworden. Fast auch für die Gestalt der Donna Anna; denn ich kenne eine ganze Reihe späterer Dramen, darunter einen schwül-sinnlichen „Don Juan Tenorio" des begabten Julius Hart, die diese widerwillige Liebe zum Ausgangspunkt nehmen. Selbstredend hat zu freister Behandlung des alten dehnbaren und ewig ausgiebigen Stoffes jeder dieser Dichter ebenso wie Grabbe das vollste Recht. Aber auch die Schauspielerinnen, die wie Hoffmann ihre Gedanken in die Oper Mozarts schwärzen? Darf man dem allerdings sehr wenig zuverlässigen Genast und seinen Worten in dem „Tagebuch eines alten Schauspielers" trauen, so hätte die Bethmann-Unzelmann die Anna in dem Sinne Hoffmanns gespielt und Wilhelmine Schröder-Devrient wäre ihr darin gefolgt. Unmöglich wäre es nicht, aber schlimm genug. Lassen wir doch Mozarts Anna wie sie ist, erhaben und rührend, in ihrer Strenge und Treue das herrlichste Gegenbild zu der liebeglühenden, hingebenden Elvira, zu der lüsternen, leichtsinnigen kleinen Zerline, groß genug auch ohne den Widerspruch, den man gewaltsam in ihr Herz legen will.

Auch Donna Elvira hat der Spitzfindigkeit der Erklärer zu schaffen gemacht. Zwar nicht in psychologischer Beziehung, denn diese ist sonnenklar. Ist das Wesen des Weibes Hingabe und Opferung, dann ist sie ganz ein Weib, und träte nur die Gelegenheit an sie heran — auch sie wäre vielleicht einer unerhörten Großthat fähig, auch sie ginge vielleicht wie die Gattin Florestans für

den Geliebten in Gefahr und Tod. Aber die Liebe hat sich nicht in Heiligkeit und Weihe auf ihr Haupt gesenkt, glühend hat sie sich durch ihre Adern ergossen und ihr ganzes Innere leidenschaftlich entzündet. Sobald sie auftritt, wissen wir, woran wir sind. Glänzend führt sie das Orchester ein, es wallt um sie wie warme, farbige Wogen; zwar Worte der Rache schallen von ihren Lippen, aber wir hören aus jedem Ton, daß das Racheverlangen nur die Kehrseite unendlicher Liebe ist. Weil sie den Geliebten nicht in den Armen einer Anderen sehen kann, verflucht sie ihn; sobald er aber zu ihr zurückkehrt, wird sie in seiner Nähe die Welt und ihr Leid aufs Neue vergessen. Sie hat nicht Widerstandsfähigkeit, nicht Selbstachtung genug, um sich für immer von ihm loszusagen. Zwar versucht sie es, aber die alte Wunde blutet, die Sehnsucht übermannt sie, sie ist dem Liebeszauber wiederum verfallen. Wer für diese Magie des Bluts keinen Sinn hat, der wird sich mit Naserümpfen von Donna Elvira abwenden, wie er dem Kleist'schen Käthchen von Heilbronn den Stab bricht, das, ganz auf den Grafen von Strahl gepflanzt, nur ihn und seine Liebe will, ihm blindlings folgt und dabei doch eine der keuschesten Gestalten der deutschen Literatur ist. Freilich fesselt ein überirdisches Band sie an den theuren Mann, aber das irdische, das Elvira an Don Juan knüpft, ist nicht minder stark, und dieser Macht gegenüber sollte es kein moralisches, sondern nur ein aesthetisches Urtheil geben. Die Gefahr der Niedrigkeit ist aber so völlig vermieden, daß Elvira, anstatt ordinär zu wirken, vielmehr großartig und hoheitvoll erscheint. In der Begegnung aber, in der sie am Tiefsten sinkt und leise von dem nicht unverdienten Fluch der Lächerlichkeit gestreift wird, im Terzett des zweiten Actes, tauscht sie für das Diadem und den Dolch den Schleier der Thränen ein und rührt mit ihrer Klage, die sie der stillen Nacht anvertraut, so mächtig, daß wir ihr selbst den äußersten Schritt verzeihen und Don Juans Beredsamkeit über ihr Herz vollauf verstehen. Wie bitter wird sie aber auch dafür gestraft! Überall sonst — wie kämpft sie wider ihr süßes Leid, wie ringen Stolz und Liebe in ihr. Diese Frau, die selbst ihre wildesten Racheschwüre noch mit

Wohllaut tränkt, kann sogar streng und herb werden. Ihre synkopirte Arie „O flieh den Bösewicht", mit der sie Zerlinen vor Don Juans Einfluß zu bewahren denkt, ahmt charakteristischer Weise den scharfgeschnittenen Stil des italianisirenden Oratoriums nach und scheint sie selbst vor jedem Rückfall in die alte Schwäche bewahren zu wollen. Aber schon im Quartett „Flieh' des Heuchlers glattes Wort" hat ihre Anklage jeden Stachel verloren, und weicht auch der erste Klagelaut einer kräftigeren Wallung und Entrüstung, so kreisen doch all ihre Vorwürfe nur um den einen Gedanken: er hat dich verlassen! und darin liegt auch schon der andere: er kehre wieder, und Alles ist vergeben. Nachdem er ihr Schimpf auf Schimpf angethan, führt die „Allmacht der Liebe" sie doch noch einmal zu ihm zurück — umsonst, er höhnt sie und ihren erregten Appell an sein Gewissen. Da flammt sie auf, mit imponirendem Zorn sagt sie sich, anscheinend auf immer, von ihm los. Als aber der Frevler der göttlichen Gerechtigkeit verfallen ist, findet sie noch Töne wehmüthiger Trauer über ihn; der heilige Schleier soll ihr Trost und Ruhe geben.

Bedarf diese von der Liebe selbst geschaffene Gestalt zu ihrem Verständniß irgend welcher Stütze? Gewiß nicht. Und doch hat Herr Bernhard von Gugler geglaubt ihr dazu verhelfen zu müssen, und Alfred von Wolzogen (der Arbeiten beider verdienter Männer ist noch zu gedenken) schließt sich ihm an. Da Ponte führt Donna Elvira als »Dama di Burgos abbandonata da Don Giovanni« ein; auf den deutschen Theaterzetteln heißt sie gemeinhin Don Juans verlassene Geliebte. Deren zählt der Verführer von Sevilla nun bekanntlich mehr als tausend — warum bereitet ihm das Schicksal gerade dieser Frau eine besondere Verlegenheit, warum trachtet er so eifrig darnach, sie vor Anna und Ottavio (auch vor diesem) für eine Wahnsinnige auszugeben? Unter den Cavalieren Spaniens wird doch ein zerrissener Mädchenkranz nicht allzu viel bedeuten? Schwerlich. Aber unter den Tausenden, die er verführt, fand er ein großes, feuriges Herz, das sich mit ihm an Kraft und Leidenschaftlichkeit messen konnte, Elvira hat ihm ihre Liebe, ihre

Ehre geopfert, sie war ihm, wenn auch nur auf kurze Zeit, mehr als die Andern, die er nach dem flüchtigen Rausche einer Nacht vergessen und verleugnet — nun tritt sie ihm in den Weg, seine Pläne durchkreuzend. Über Anna und Ottavio übt sie sofort eine gewinnende Macht; ihre Schönheit, der Adel ihres Wesens klagen ihn an. Hat sie mit ihren Vorwürfen Recht, dann mußte Don Juan auch in Ottavios Augen gewissen- und ehrlos werden, dann mußte vollends die sittenreine, edle Anna sich empört von ihm abwenden. Und konnte ihre Anklage diese Beiden nicht auf die Spur dessen führen, der den Comthur im Zweikampf tödtete, nachdem er seine Tochter zu entehren versucht? Das erklärt Juans Verlegenheit und Unsicherheit in dieser fatalen Situation. Dieser entronnen, allein mit Elvira, ist er frecher und frivoler als je; ja selbst das Bündniß, das sie so augenfällig mit Anna und Ottavio geschlossen, bekümmert ihn, nachdem er die erste Verwirrung überwunden, nicht mehr. Damit wäre, dächte ich, Alles erklärt, und trotzdem glauben Gugler und Wolzogen ohne einen Schein des Grundes Elvira zu Don Juans verlassener Gattin stempeln zu müssen. Don Juan soll sie in Burgos durch eine Scheinehe betrogen und dann verlassen haben. Von dieser Ehe weiß nun aber da Ponte eben so wenig etwas wie irgend einer seiner Vorgänger. Hätte Mozarts Textdichter diese Ehe aber wirklich im Sinne gehabt, dann wäre das ein viel zu wichtiger Umstand, als daß er ihn nicht mit kurzen, dürren Worten hätte aussprechen müssen. Derartige Dinge will ein Dramatiker entweder oder er will sie nicht; im ersten Falle äußert er sie dann aber auch klar und bündig, anstatt sie, völlig grundlos, so zu verschleiern, daß man nur durch eine mühsame Combination darauf geführt wird. Daß Elvira Don Juans Rückkehr zu ihr seine „Pflicht" nennt, ist ganz selbstverständlich; sie hat seinen Treuschwüren geglaubt und jeden Eid für Wahrheit genommen, sie hat sich ihm geopfert und damit einen Anspruch auf ihn gewonnen. Auch daß sie ihn ein einziges Mal, im Sextett, ihren Gatten nennt (è mio marito), begreift sich. Der Pseudo-Don Juan mag ihr unter allem Möglichen in der nächtlichen Zusammenkunft auch die Ehe ver-

sprochen haben, und so oder so glaubt sie ein Recht zu haben, ihr Bündniß für ein dauerndes zu halten und zu erklären. Wie soll sie ihn gegen die Angriffe der Verfolger anders schützen, wie ihn besser bezeichnen? Auch spricht es nur für sie, daß sie in ihrer unerschütterlichen Liebe und Treue auch an die Ewigkeit seiner Neigung geglaubt hat. Ihr war der Bund ein fester, wenn auch der Segen des Priesters nichts mit ihm zu thun hatte. Eine Scheinehe aber ist eine ganz willkürliche Fiction und ein verheiratheter Don Juan eine Unmöglichkeit. Könnte Elvira ihm mit solchen Ansprüchen gegenübertreten, dann müßte die Handlung eine ganz andere Wendung nehmen. Man braucht sich nicht der extremen Ansicht Bitters zuzuneigen, der annimmt, Elvira sei einem gleichen Angriff, wie Don Juan ihn auf Donna Anna unternommen, zum Opfer gefallen (obwohl die alten Bearbeiter des Stoffes einen gewissen Anhalt dafür geben) — ihr ganzes Verhalten ist aus ihrer Liebe, der Liebe einer groß angelegten, glühenden Natur hinlänglich erklärt.

Kann nun etwas dazu dienen, unser Mitgefühl für die schöne tiefgekränkte Frau zu mehren und jeden Keim einer Anschuldigung über ihren Fall und ihre unausrottbare Liebe im Werden zu ersticken, dann ist es ihre völlig vereinsamte Stellung in der Oper. Sie ist am Reichlichsten mit Arien bedacht; bei der ersten glaubt sie sich allein, bei der dritten („Mich verläßt der Undankbare") ist sie es; mitten in der Nacht, schlaflos, tritt sie ans Fenster, um ihr Leid in die Lüfte zu hauchen, verlassen, suchend irrt sie im Beginn des Sextetts umher. Auch ihre Verbündeten verstehen sie im Grunde nicht, auch zwischen ihnen steht sie allein und geht, außerordentlich schön und wahr, auch musikalisch ihre eigenen Wege. Die Stimmen der Anderen, Annas und Ottavios, dürfen sich wie ihre Hände und Herzen zusammenschließen, in den Terzen des Quartetts und des himmlisch-schönen Terzetts der Masken — ihr gesellt sich Niemand, sie findet die Vereinigung, die sie sucht, nicht, sie bleibt die Verlassene. Und welch' ein Herzeleid bricht aus dem Recitativ jener so eben als die dritte bezeichneten, für die Cavalieri in Wien nachcomponirten Arie! Wie fließen die heißen und immer

noch süßen Thränen, bis das himmlisch schöne Motiv beginnt, das dreimal wiederkehrt, allerdings mehr schön als charakteristisch ist, das aber, richtig nüancirt, nicht genug genossen werden kann. Die Sängerin tauche es nur zu Anfang in den tiefsten Schmerz, das zweite Mal in die Gluth der Rache, die sich in dem Mollsatz „Denk' ich, wie er meines großen Jammers spottet" zum Düstren steigert, zum Schluß in stille, wehmüthig verzichtende Ergebung, und sie wird der Wandlungsfähigkeit dieser Töne inne werden. Welcher Platz übrigens dieser Arie in der Oper anzuweisen sei, ist nach vielfachen scharfsinnigen Auseinandersetzungen u. A. von Kießling in der Breslauer Oder-Zeitung vom 21. Februar 1855 durch den Wiener Originaltext unzweideutig dargethan. Sie folgt der B-Dur-Arie des Ottavio, die ihrerseits dem Sextett folgt. Die neue Schandthat giebt Elvira ein Recht, mit leisem Vorwurf zum Himmel emporzublicken und von einer Häufung von Freveln zu reden. Nun ist zwar zuzugeben, daß die Stimmung der Arie in ihrer Formenschönheit nach dieser fürchterlichen Täuschung auf ein fast zu versöhnliches Gemüth schließen läßt; aber Elviras Liebe bedeutet eben jedes Vergessen ihres eigenen Leides, wenn sie nur dem Geliebten wieder vereint werden kann, und jedenfalls bereitet das Sextett die Arie bedeutend besser vor als Leporellos Aufzählung der Eroberungen, die sein Herr gemacht. Mochten äußere Gründe anscheinend dafür sprechen, sie in den ersten Act zu verlegen, u. A. der Umstand, daß Elvira andernfalls ohne ein Wort der Erwiderung gegen den Schluß der Registerarie sang- und klanglos die Bühne verlassen müßte — andere sprechen jedenfalls dagegen, so z. B. die Thatsache, daß sämmtliche drei Arien der Elvira sonst in einem Act liegen würden, was ganz unwahrscheinlich ist, und schließlich hat ja das Auffinden des Wiener Textbuchs uns über Mozarts und da Pontes Absichten endgültig aufgeklärt.

Wie Schade nun, daß diese herrliche Gestalt auf den Bühnen fast nie zu ihrem Recht gelangt. Bei dem Personalbestand der meisten Theater bleibt bei der nothwendigen Vertretung der Donna Anna durch die erste dramatische Sängerin (die Primadonna) für

Donna Elvira entweder die Coloratursängerin, die Mezzosopranistin oder Altistin, vielleicht noch die sogenannte jugendliche Sängerin der Paminen und Agathen übrig. Die letzte ist auf den zweiten und dritten Theatern sehr oft eine Anfängerin, der man die verantwortliche, auch schauspielerisch schwierige Aufgabe nicht anzuvertrauen wagt, ganz abgesehen davon, daß ihr Stimmcharakter nicht dafür taugen, sie die Rolle auch schwerlich studirt haben wird. Die Coloratursängerinnen, die des heiklen Figuren- und Passagenwerks der Arien mächtig sind, entbehren mit verschwindenden Ausnahmen aller Leidenschaft; sie glänzen und gleißen mit ihren Rouladen und Trillern wie ihre Königinnen und Prinzessinnen, Margarethe von Valois in den „Hugenotten", Elvira in der „Stummen von Portici", Eudoxia in der „Jüdin" mit ihrem Geschmeide: prächtig, aber kalt. Den Sängerinnen der Ortrud und der Fides aber mangelt die Coloraturtechnik und die Höhe, und gerade in den oberen Regionen der Partie, wo ihre heißathmigsten Ergüsse, ihre leidenschaftlichsten Accente liegen, bewegen sie sich in Folge dessen mit einer Vorsicht, von denen die Leidenschaft und das Herz nichts und kaum noch die Kehle etwas weiß. Die von dem oberen a herabsteigende Sechzehntelfigur im Quartett, das schneidende as im Maskenterzett, den feurig bewegten Schluß beider Es-Dur-Arien nur eben anlauten zu hören, das ist für jeden Kenner der Rolle ein unerträglicher Widerspruch: denn eben an diesen Stellen müßte die Stimme verschwenden können. Da bleibt denn keine Rettung als eine Transposition, und daß auch diese nicht viel nützt, bewies mir Frau Vogl in München, die, sonst eine treffliche Sängerin und eine berühmte Isolde, die Elvira mit peinlicher Reserve sang und über aller Schonung ihrer Stimme auch die Darstellung völlig vergaß. Eine einzige Coloratursängerin ist mir erinnerlich, die als Elvira neben einer vollendeten Technik die Größe des Tones und annähernd auch des Spiels besaß (Frau Peschka-Leutner), eine einzige Mezzosopranistin, deren Höhe nicht versagte und deren Darstellung ganz von Feuer und Empfindung durchlodert war: Marianne Brandt. Es sind eben Ausnahmen. Verfügt aber ein Theater über zwei

erste dramatische Sängerinnen, dann sollte es sich ganz von selbst verstehen, daß die eine die Anna, die andere die Elvira singt. Von einer ersten oder zweiten Rolle und einer albernen Rivalität sollte, wenn es sich um den „Don Juan" handelt, keine Rede sein, und Elvira ist auf jeden Fall eine erste Rolle. Sie steht an gesanglicher und dramatischer Bedeutung der Anna nicht nach und psychologisch ist sie noch reicher und interessanter als jene. Der Widerstreit, den die geistreichen Deuteler in Annas Brust zu finden meinen, in Elviras Herzen regt er sich wirklich, wenn auch die Liebe jeden Rest des Hasses und der Rachbegier in ihrer Gluth immer wieder verzehrt.

Wie tief steht die kleine Zerline moralisch unter dieser Frau! Man stelle sie neben einander, um Elviras Größe zu begreifen, ihre unwandelbare Treue sogar sittlich zu finden. Dem Bräutigam am Tage der Hochzeit davonzulaufen, sich mit ihm zu versöhnen, um ihm sofort nochmals ein Schnippchen zu schlagen, das ist doch so ziemlich das stärkste Stück, dessen ein Mädchen fähig ist, und die Strafe, die sie dafür trifft, ist fast noch zu milde. Kommt sie doch nur mit dem Schrecken davon! Nun beweist zwar ihre rasche Gewinnung eben so viel für Don Juan wie gegen sie. Der Zauber seiner Persönlichkeit muß groß, sein Schmeichelwort unwiderstehlich sein, wenn sie, den Brautkranz in den Locken, an seine Brust sinken kann! Aber diese „erschwerenden Umstände" sprechen auch doppelt für ihren unglaublichen Leichtsinn, und man möchte dem guten Masetto einen schlimmen und gefahrvollen Ehestand prophezeien. Ja, dreifach hätte sie vor den Fallstricken, die ihr der Verführer legt, auf der Hut sein sollen, denn die Kunst, mit der er sie gewinnt, besitzt sie, nur ins Weibliche übertragen, ganz in derselben Weise: auch sie kann herzbewegend bitten, schmeicheln und liebkosen; ihren ehrlichen Jungen, dem die Thränen näher sind als das Lachen, gewinnt sie nur durch die Süßigkeit ihrer Rede, durch die coquette Demuth ihres Wesens — aber sie weiß auch, daß sie etwas wagen darf, und schließlich lacht sie ihm wieder lustig ins Gesicht. Vielleicht aber hat der freche Überfall Juans sie für immer kurirt, sie hat sich eine

Lehre daraus genommen und bleibt ihrem Masetto treu? Sie sorgt wenigstens redlich dafür, ihn die Prügel, mit denen der verkleidete Don Juan ihn überrascht, vergessen zu machen, und das Buffoduett, das sie mit dem Leporello zu singen hat, zeigt sie sogar als energische Rächerin der ihrem Gatten und Elviren angethanen Unbill. Die Nummer bleibt bekanntlich auf den Bühnen stets fort und das ist aus mancherlei Gründen nur gutzuheißen, denn erstens ist sie der Nachgiebigkeit an die Lachlust des Publikums und das Verlangen der Sänger, besonders wohl der Signora Mombelli, entsprungen, die in einer ausgesprochenen Buffoaufgabe zu glänzen wünschte; dann entspricht sie, wie Otto Jahn, dem ich mich in Bezug auf diesen Punkt anschließe, sehr richtig bemerkt, dem Charakterbilde Zerlinens, das in allen übrigen ihr gehörigen Musikstücken klar feststeht, sehr schlecht, und endlich behandelt sie ein ganz überflüssiges episodisches Verhältniß mit störender Ausführlichkeit, und das an einer Stelle, wo dem Gemüthe (durch das Sextett) die ernsteste Richtung gegeben ist und keine feinfühlige Seele verlangen kann, heiter oder gar burlesk unterhalten und zerstreut zu werden. Man denke, daß Zerline den Leporello nach des Textdichters Willen an einen Stuhl bindet, welchen Leporello auf seiner Flucht zusammt dem Fenster und der Thüre mit sich nimmt! Wolzogen, der das Duett beibehalten zu müssen glaubt, läßt diesen schauderhaften Wurstelspaß, der an das Personenverzeichniß der Neefe'schen Textübersetzung erinnert, in seiner Einrichtung allerdings fort; bei ihm bindet Zerline den Übelthäter an ein Treppengeländer und er befreit sich dadurch, daß er den Knoten des um seine Hände geschlungenen Schnupftuchs mit den Zähnen löst, mit der frei gewordenen Rechten ein Messer aus der Tasche zieht und den Strick durchschneidet. Aber auch das ist an dieser Stelle zu viel. Zwischen dem Sextett und Elviras großer Arie wirkt das Duett wie ein fremder Tropfen in „Don Juans" Blut, und wir können ruhig Verzicht darauf leisten, Zerline als Tyrannin zu sehen und Leporello sie anflehen zu hören »Per queste due manine«, oder wie Gugler-Wolzogen recht artig übersetzen:

„Bei diesen kleinen Händchen,
Die dennoch mich gefangen,
Bei diesen frischen Wangen
Fleh' ich dein Mitleid an".

Um so mehr dürfen wir darauf verzichten, als Zerline in diesem Duett auf eine niedrige Stufe sinkt: d. h. aesthetisch, durch den musikalischen Stil, nicht durch ihre Handlung, die ihr ja von Manchen für ein Verdienst angerechnet und auf ihre Verschuldung gutgeschrieben werden mag. Das aber ist ja das Große der Mozartschen Kunst, daß sie in allem Übrigen auch diese Gestalt so sonnenhell beleuchtet, so ganz in die Farben der Freude kleidet und mit dem Schleier der Anmuth umhüllt, daß wir uns nur einem Gefühl hingeben können: die Schönheit weder sittlich noch unsittlich, sondern eben schön und nur schön zu finden. Wir sehen Zerline nichts Niedriges thun; da jede ihrer Thaten in ihrer Grazie geadelt erscheint. Die Herzen zu erfreuen, ist dies flatterhafte junge Geschöpf da, aber wir richten sie so wenig wie einen Falter oder eine Libelle. In dem Wellenspiel dieser Töne sind wir selbst nur Sinnenwesen, denen erlaubt ist was gefällt. Es ist eine holde Täuschung und sie vergeht, wenn die jungfräuliche Ehre in höchster Bedrängniß ihren Hülferuf ausstößt oder wenn das Standbild auf dem Kirchhof seinen grabestiefen, ernsten Mahnruf erschallen läßt. Auch auf Zerlinens hellen Weg fällt ein Schatten. Auch sie erfährt, daß die Welt mehr von uns will, und daß wir nicht gedankenlos nur auf den Ruf der Sinne zu hören haben. Aber wie groß, wie ideal muß eine Kunst sein, die uns wenigstens im Genuß des Augenblicks solchen moralischen Erwägungen völlig entschlägt, die uns mit andern Worten so ganz und ausschließlich in ihr eigenstes Gebiet, das aesthetische, zu bannen weiß. Wo lebt der Meister außer Mozart, der die Braut, die sich dicht vor dem Altar nicht nur „mit Aeugeln", sondern mit Kuß und Umarmung hinter des Bräutigams Rücken einem andern verbindet, nicht zur Dirne gemacht hätte? Wie Mozart sie gebildet, ist sie ein entzückender Contrast zu Anna und Elvira,

leichtsinnig und unbedacht, aber so fern von Niedrigkeit, wie Elvira von Liebesraserei und Anna vom Thun der Mannweiber.

Das Niedrige nicht mit niedrigen Mitteln zur Darstellung zu bringen, das ist das Geheimniß des wahrhaften Künstlers, der niemals im Stoffe haften bleibt und auch das Individuellste und Gewöhnlichste noch zu verallgemeinern und zu idealisiren vermag. Masetto und Leporello sind redende Zeugnisse dafür: die Unbeholfenheit jenes, sein täppisches, bäurisches Wesen können nicht deutlicher als durch seine Arie mit der simplen Begleitung, die plump und ungeschlacht auf jeden harmonischen Reichthum verzichtet und die Oberstimme größtentheils nur durch die Octaven im Baß verstärkt, ausgedrückt werden — aber wie einfach geschieht es, wie fern von aller Trivialität! Leporello, dem als Buffo das rasche italienische Parlando gehört (in Bezug auf das Accompagnement findet sich gleich in der Introduction „Keine Ruh bei Tag und Nacht" ganz die nämliche, seiner niederen Natur entsprechende Eigenthümlichkeit wie bei der Masetto-Arie) — mit welcher Sorgfalt ist er vor jeder musikalischen Plattheit bewahrt, wie ist seine Charakteristik durch alle Stadien seiner Empfindung hindurch verfolgt! Das gleichgültige Geplapper seiner ersten Scene („Doch was giebts? Ich höre Leute!"), wie contrastirt es mit den ängstlich schnatternden Achteln im Sextett („Schaudernd zittern meine Glieder")! Dort sieht er der Entwicklung eines Liebesabenteuers entgegen, wie er es schon oft gethan, nichts erregt ihn dabei und er kann nicht ahnen, welch' düstren Ausgang es nehmen wird — hier (im Sextett) streifen ihn die Schauer des Schreckens, eine böse Ahnung befällt ihn und ehrlich, wie er es bei seiner Hasenherzigkeit ist, vermag er nicht sie zu verbergen. Allein schon aus diesem Grunde ist es geradezu eine Schande, wenn die Sänger des Leporello den zermalmenden Ernst der Scene durch possenhafte „Nüancen" stören und, wie es oft geschieht, die Laterne, mit der Masetto ihm bei seiner Entlarvung ins Gesicht leuchtet, in einer Pause ausblasen. Man sollte denken, Mozart hätte die Rolle an anderen Stellen mit den fröhlichsten Einfällen seines Humors bedacht, als daß die Darsteller noch nöthig

hätten, nach wohlfeilen Lachmitteln zu suchen. Ohnedies kommt der Humor schon mit Leporellos Enthüllung zu seinem Recht — nur ist er nicht ungemischt, denn als der vermeinte Don Juan sich als Leporello zu erkennen giebt, bricht neben ihm ein in seinen heiligsten Gefühlen getäuschtes Weib kraftlos zusammen, und wie eine Anklage gegen die Gottheit schallt es von den Lippen der Andern „Traurig Loos dann, Mensch zu sein!" Auch in dem A-Dur-Terzett mit seinem Herrn und Donna Elvira ist die Verkleidung und die Pantomime der Liebeswerbung, die Leporello als Don Juans Marionette zu spielen hat, schon so komisch, daß der Darsteller eher davonzunehmen als hinzuzuthun hat. Denn es ist wohl zu beachten, daß Leporello nicht ohne Mitgefühl für die arme Betrogene bleibt und daß gerade dann, wenn er seinen Ernst in seinen eigenen Worten nicht bewahren zu können glaubt, seine Gesangsweise ihn Lügen straft: sie weckt und fördert die seltsam gemischte Stimmung auch dieses Auftritts, der allein schon um des wunderbaren Hauptmotivs willen, in dem alles Leid, alle Sehnsucht der Liebe bebt und zittert, nicht in dem lauten Lachen der Unempfänglichen und Unverständigen verhallen sollte. Der Darsteller bemerke überhaupt, daß Leporello kein gewöhnlicher Harlekin ist. Er führt seinen Namen nicht umsonst, von Größe und Würde ist er himmelweit entfernt, auch hat er in der Schule seines Herrn etwas gelernt — aber sein Gemüth ist bestimmbar, wachsweich, jeder Eindruck bleibt ihm haften, sein Betragen ist nur der Spiegel der Begebnisse um ihn herum. Wenn er Elviren mit der Aufzählung der Schönen, die sein Herr sich gewann, hinhält und aufzieht, nimmt er, ohne es selbst zu bemerken, unwillkürlich einen ritterlichen Ton an und in kennbarer Skizze zeichnet er Brünetten und Blondinen, Gelehrte und Belesne; im ersten Finale ist er buchstäblich Don Juans Echo. Aber ebenso folgt er der Introduction durch alle Etappen. Als Anna ihren Hülferuf erschallen läßt, weiß er in seinem Versteck nur erst unberührt zuzuhören und sich in seiner platten Art (man achte wiederum auf die harmonielose Begleitung der Stelle „Ruf du nur") damit zu trösten, daß ihn die Sache ja nichts angehe; sobald aber

der Comthur gefallen ist, packt ihn das Entsetzen, wie aus tiefster Brust kommt sein erstes Wort „Welch' ein Frevel", und die niedersinkenden punktirten Achtel malen seinen Schrecken auf unvergleichliche Art. Ganz ebenso nimmt er an dem Meisterwerk der Einladung der Statue Antheil, von spukhafter Angst übermannt, und wenn er sich zusammenrafft und um seines Herrn willen der Stimme zu Zeiten größere Festigkeit leiht, als sie gewähren will, dann rieselt und flimmert es doch im Orchester, daß uns selbst die Haut schaudert und die bange Lust des Gruselns über uns kommt. Braucht es gesagt zu werden, daß vollends in der gewaltigen Schlußscene Leporello von dem Erscheinen des Geistes an sich bescheidentlich zurückzuhalten hat? Die Thorheiten der Buffosänger, die dem Comthur ein Glas Wein credenzen und es dann selbst austrinken, die ein Stück Pudding vom Tische naschen und mit albernen Grimassen aus ihrem Versteck hervorlugen, sollten als eine Versündigung an dem unsterblichen Werk von der Kritik schonungslos gebrandmarkt werden. Vorher war Zeit, ihr Herren! Dient dem leichtsinnigen Ritter heiter bei Tische, aber fühlt, daß mit dem Standbild nur noch das große gigantische Schicksal herrscht! Leporello ist von den überirdischen Machtworten bis zur Ohnmacht getroffen — kann man die Schwere der Triolen verkennen „Wie vom Fieber, so werd' ich erschüttert"? — was er dazwischen plappert, ist haltloses, wirres Zeug, er möchte seinen Herrn aus der ärgsten Noth retten und raunt ihm zu, dem Geiste nicht zu folgen, aber die nie verlegene Keckheit des Hanswurst, der auch in der peinlichsten Lage noch Zeit zu Späßen findet, ist die seine nicht. Und wenn selbst das Jahrhundert, das dem Don Juan noch nicht reif war, den Textdichter und seinen Componisten dazu verleitet hätte, noch an dieser Stelle dem Buffoelement einen breiten Platz zu gönnen, das neunzehnte Jahrhundert hätte ein Recht, es zu entfernen und das Allerheiligste dieses gigantischen Schlusses von schalen Possen zu säubern.

Es ist hiermit schon angedeutet, daß ich das von Mozart ursprünglich componirte Finale, das in stillschweigender Übereinkunft schon zu des Meistes Lebzeiten und seit jenen Tagen bis auf die

unseren auf den deutschen Bühnen fortgelassen wird, gleichfalls für entbehrlich halte. Ich gehe sogar so weit, es für eine peinliche Abschwächung des letzten großartigen Eindrucks und damit für eine Störung zu halten. An sich ist es gewiß begreiflich, daß der Textdichter (und mit ihm der Componist) wünschen mußte, die Hauptpersonen des Dramas noch einmal auf der Bühne zu vereinigen, um dem Vorwurf zu entgehen, er habe die Fäden ihres Geschickes unentwirrt liegen lassen, aber ihrer Aller Loos ist dramatisch theils beendet, theils errathbar, theils bedeutet es nichts gegen den Ausgang, den Don Juan selbst nimmt. Was auch thun sie? Sie kommen mit Gerichtsdienern, Anna, Ottavio, Elvira, Zerline und Masetto, um Don Juan verhaften zu lassen: der armselige Apparat der irdischen Justiz, nachdem die himmlische schon ihr unanfechtbares Urtheil gefällt! Sie singen trockene prosaische Worte, Ottavio dringt in seine Verlobte, mit der Hochzeit nun nicht länger zu säumen, Elvira zieht sich ins Kloster zurück, und eine ordinäre Moral macht diesen Aufklärungen ein Ende. Man könnte entgegnen: aber Mozart hat diese Worte in Musik gesetzt, und keine Note von ihm ist leichthin zu opfern, am wenigsten ein so umfangreicher, weitschichtiger Satz. Auch darf man den Vertheidigern des Finales zugeben, daß der Umstand, daß Mozart selbst auf seine Aufführung verzichtete, allein nicht stichhaltig ist. Denn welche Concessionen an den Geschmack des Publikums mußte der große Mann ohnehin machen, und konnte nicht auch diese Streichung dazu gehören, die die Zuschauer mit einem weidlichen Spektakel, Höllenrachen und Feuerregen befriedigt entließ? Gewiß, aber dieser Grund ist nicht entscheidend. Der Schluß ist nämlich nicht nur dramatisch, er ist auch musikalisch schwach — trotz Mozart, und er stürzt uns von der Geisterhöhe der Erscheinung plötzlich erschreckend auf den flachen Boden des Conventionellen. Denn der Beginn des Finalsextetts ist weiter nichts. Man halte doch unbefangen das Auftreten des Comthurs und Don Juans Untergang daneben. Großartigeres, Erhabeneres hat Mozart nie geschrieben; hier rauschen die Pforten der Ewigkeit in den Angeln, und es ist uns,

Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude mit Gigantenschritt
Geheimnißvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt.

Nun kommen die Verfolger, eine magere Erzählung soll uns noch einmal vergegenwärtigen, was wir schaudernd miterlebt. Aber weder diese noch die Schreckensäußerungen der Suchenden erreichen nur entfernt die Stärke und Furchtbarkeit unseres eigenen Eindruckes. Das Musikalische ist uninteressant, gewöhnlich. Zwar nimmt das Ensemble bei der Erwähnung des Gespenstes eine geheimnißvoll charakteristische Wendung, aber das folgende kleine Duo zwischen Anna und Ottavio verwischt, so lieblich es ist, doch die Contouren dieser Gestalten erheblich, ganz gewiß die der Anna, von deren Lippen uns ein so zartes Liebesflöten ganz befremdlich entgegentönt. Sind wir nicht mit dem reinsten, edelsten Eindruck von ihr geschieden? Kann ihre Liebe, ihre Trauer rührender vereint und verklärt werden als in dem Larghetto ihrer großen F-Dur-Arie? Der Schlußsatz des Finales in D-Dur, zu dem wir auf musikalisch etwas seichtem Wege gelangen, fließt zwar in echt Mozart'scher Lebendigkeit dahin, technisch ist er ein Meisterstück und allein eine so feine Einzelheit wie der Trugschluß auf dem h ist Goldes werth — in der ganzen Arbeit erinnert der Satz an das große Quartett der „Entführung aus dem Serail" — aber zu leicht ist er doch und mit Don Juans Ende kann er sich nicht annähernd messen. „Viola, Baß und Geigen" müssen verstummen, sobald der Ton der Gerichtsposaune erklungen ist.

Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß auch Don Juans Charakter durch die Beibehaltung des ursprünglichen Finales herabgedrückt wird. Wen der Himmel eines so unmittelbaren Eingriffs in sein Dasein würdigt, wen die ewige Gerechtigkeit in Person besucht, der muß ein ungewöhnlicher Mensch sein. Die Gottheit adelt ihre Geschöpfe auch durch ihr Gericht. Nicht der phrygische Königssohn allein, den der Adler in den Olymp trug, auch die Mutter des jungen Bacchus, die um

einer frevlen Neugier, eines kleinlichen Zweifels willen in der Gluth des Gottes todt zusammensank, behält in dem Gedächtniß der Nachwelt die Gloriole des Ewigen. Das ist auch Don Juans Fall, und auch darin ist er Fausts Rival: diesen bekämpft ein Abgesandter der Hölle leibhaftig, mit Don Juans Gewissen ringt der Bote des Himmels. Einen so Begnadeten nachträglich noch von den Wächtern des irdischen Gesetzes mit Spießen und Stangen gesucht und mit Philistermoral apostrophirt zu wissen — welch' ein Abfall, welch' eine Erniedrigung! In jener erschütternden Begegnung verräth er erst die ganze Kraft und Unbeugsamkeit seiner Natur, die ganze freche Größe seines Eigenwillens, der keine Macht neben und über sich erkennen will, und in dem falben Licht der den Comthur umzuckenden Strahlen wächst sein Bild in das Riesenhafte. Verfolgen wir sein Leben in dieser Beleuchtung rückwärts, so gewinnt auch die unbedeutendste Liebelei einen gewissen großartigen Zug. Unersättlich und unverwüstlich, immer genußfreudig und genußfähig, immer stolz und — ritterlich. Auch in seinen ärgsten Verirrungen verläßt ihn der Adel einer von Haus aus großangelegten Natur nicht, und anstatt im Joch seiner Leidenschaften zu keuchen, scheint er sie frei zu beherrschen, weil ihm kein Wagniß mißlingt. Nun begegnet ihm die erste Verlegenheit, Donna Annas jungfräuliche Strenge stößt den Feind ihrer Ehre zurück und wenigstens von ihr wird er besiegt. Hier bleibt ein wichtiger Punkt im Text leider dunkel. Da Donna Anna Don Juan nicht erkannt hat, fand er keine Zeit, sie mit dem Zauber seiner Persönlichkeit zu umstricken oder doch wenigstens den Versuch dazu zu machen (gelungen wäre ihm derselbe zweifellos nicht) — wie steht es aber auf seiner Seite? Liebte er Donna Anna, wenn auch nur im flüchtigsten Rausche? oder lockte ihn nichts als die nackte Frevelthat am Weibe? Dann sänke er mit dieser That allerdings so tief, daß selbst das ästhetische Vergnügen an ihm Gefahr liefe zu scheitern. Von einer nachhaltigen Liebe ist jedenfalls bei da Ponte keine Rede, obwohl es dramatisch außerordentlich reizvoll gewesen wäre, Don Juans Verlangen fortgesetzt vor dieser hoheitvollen Gestalt beschämt,

beutelos, knirschend zurückweichen zu sehen. Der Textdichter begnügt sich jedoch damit, seinen Helden die Erinnerung an diese Unthat und ihre Folgen abschütteln zu lassen, wie den Vogel die Regentropfen, und wenn er ihn damit eines dramatischen Conflikts beraubt, so sichert er ihm desto gewisser mit seiner heiteren Sorglosigkeit den Schein einer mehr als königlichen Freiheit. Er bleibt Don Juan, der Sieghafte; der Comthur und seine Tochter sind vergessen; zwar bereitet ihm ihr Racheplan, Elviras Verfolgung, Zerlinens und Masettos Ärger von nun an Verwirrungen und Verlegenheiten genug, aber er versucht sie im Lichte des Humors zu betrachten und geht, ganz auf sich selbst gestellt, wie ein Gott des Egoismus stolz in den Tod. Das Ende freilich ist Verzweiflung, aber so lange er lebte und wollen konnte, beugte er sich nicht.

Eins hat da Ponte jedenfalls vortrefflich verstanden und Mozart hat die Anregungen wunderwürdig ausgenutzt: die Hebung Don Juans durch seine Umgebung. Nur die einzige Anna überragt ihn, alle Anderen liegen entweder in seinem Bann oder sie sind ihm aesthetisch und selbst moralisch unterlegen. Einem Masetto und Leporello gegenüber hat er einen leichten Stand, der Cavalier vor dem Bauern, der Herr vor dem Diener. Don Ottavio, von dem noch zu reden sein wird, ist zwar nicht schlechthin der sentimentale Schwächling, zu dem ihn die eingebürgerte deutsche Übersetzung und das übliche Bühnenarrangement stempelt, auch handelt er völlig sachgemäß, wenn er auf die bloße Möglichkeit hin, Juan sei der Mörder des Comthurs, nicht sofort mit dem Degen auf diesen, der ihm bis dahin wenigstens obenhin befreundet war, eindringt, sondern bündige Beweise abwartet. Aber, künstlerisch betrachtet, würden wir einem Manne eine Uebereilung des Herzens lieber nachsehen, als die beständige Passivität, zu der Ottavio verurtheilt ist. Ist diese auch nicht seine Schuld, sondern sittlich genommen sogar sein Verdienst, einerlei: eine einzige That wiegt im Drama mehr als hundert noch so gegründete Bedenken, und neben Don Juan gestellt muß Ottavio mit all seinem Edelsinn und seinen ehrlichen Vorsätzen, die begangene Unthat zu rächen, notwendig den Kürzeren

ziehen, ganz abgesehen davon, daß ihn der Umstand, daß er wiederholt auf der Scene lange Erzählungen und Arien mit anzuhören hat, ohne selbst zum Wort zu gelangen, mit dem unverdienten Vorwurf der That- und Muthlosigkeit belastet. In dem Comthur tritt dem Don Juan nun freilich ein entschlossener Mann entgegen, zwar schon ein Greis, aber ein brauseköpfiger, der lieber mit Streichen als mit Worten ficht. Diesem hitzigen Gegner zeigt Juan jedoch gerade die größte Ruhe; er entwaffnet ihn moralisch, ehe er ihn niederstößt, fast möchte man sagen: niederstoßen muß. Denn der Comthur ist es, der den Kampf erzwingt, Don Juan, der ihn vermeiden will, der ihn ablehnt. Er betont ausdrücklich, daß der ungestüme Alte ihm kein würdiger Gegner sei (»Va, non mi degno da pugnar teco!«), er hofft ihn mit dem Zuruf „Misero" von dem übereilten und ungleichen Gefecht abzuhalten: er ist voll Ruhe und Fassung, während der Comthur im begreiflichen Gefühl tiefster Kränkung seiner Ehre völlig den Kopf verloren hat. Wäre dieser Zweikampf allein Juans ganze Schuld und nähme man einmal an, der Comthur habe sich im Irrthum über das Vorgefallene befunden, als er sich blindlings auf ihn, als den Angreifer seiner Tochter stürzte, dann könnte ihn kein niederdrückender Vorwurf treffen. Der aufgebrachte Vater reizte ihn, nannte seine Weigerung eine Ausflucht und bestand hartnäckig auf dem Kampf — Grund genug für einen Ritter, auch wenn er kein spanischer Hidalgo wäre, ihm nicht auszubeugen. Klüger und besser hätte Juan allerdings gehandelt, wenn er den Alten hätte ruhig toben lassen oder wenn er sich wenigstens damit begnügt hätte, ihn im Gefecht zu entwaffnen. Aber wer verlangt von einem Cavalier des fünfzehnten Jahrhunderts die humane und duellfeindliche Gesinnung unsrer Zeit? So weit stände also Alles leidlich für ihn; was seine That jedoch trotz aller Milderungsgründe zum unsühnbaren Frevel macht, das ist ihr enger Zusammenhang mit seinem Angriff auf Donna Anna. Wenn sich nur eine Spur sittlicher, nicht blos ritterlicher Rücksicht und Scheu in ihm regte, durfte er den Kampf, den der tödtlich beleidigte Vater ihm aufzwang, nicht annehmen, oder er mußte ihm das Schwert aus der

Hand schlagen, um das blutige Ende zu verhüten. Daß er es nicht that, trotz seiner Bedenken nicht, das schreibt die That, die unmittelbare Folge seines vorangegangenen Verbrechens, blutroth in sein Schuldbuch. Als Ritter hat er kaum gefehlt, als Mensch aber hat er sich gerichtet. Auch wird es Niemandem in den Sinn kommen, den Todschlag moralisch entschuldigen zu wollen. Nur sei nochmals daran erinnert, daß Juan ihn nicht gewaltsam heraufbeschworen, daß er ihn vielmehr abgelehnt hat, soweit ein Ritter seines Schlages es vermochte. Aesthetisch ist der Punkt keineswegs unwichtig. Trifft Jemanden in diesem Zweikampf der Vorwurf des Raufbolds, dann ist es der leidenschaftliche Comthur mehr als Don Juan.

Den Stempel der großen Natur, sich nicht beherrschen zu lassen, auch von seinen Leidenschaften nicht, sie zu wollen oder nicht zu wollen, je nachdem es ihm beliebt, mit ihnen zu spielen, sie fahren zu lassen und zu vergessen, mithin anscheinend stets in völliger Freiheit mit ihnen zu schalten — diesen Stempel verleugnet er also auch in dieser todbringenden Begegnung nicht. Es ist nur eine Spielart der Souveränetät seines Wesens mehr. Er stellt sich, bald ernst, bald humorvoll, immer über die Situation. Mit dem Bauern macht er kurzen Prozeß, die Weiber umschmeichelt er, Elviras Anklagen, die ihn arg belasten, sucht er durch die Behauptung, sie sei irrsinnig, die Spitze abzubrechen, nach der Befreiung Zerlinens in der Ballscene kehrt er mit einer dreisten Komödie die Waffe gegen Leporello, ohne doch im Ernst auf die Gläubigkeit seiner Umgebung rechnen zu können und zu wollen — als er sich aber in die Enge getrieben sieht, bäumt er sich in seinem ganzen Stolze auf und ruft in den Sturm der entrüsteten Gemüther und der entfesselten Natur, die in Blitz und Donner wider ihn zeugt, Worte vermessener Sicherheit. Es ist das erste Finale, eine Vorahnung des zweiten; der Himmel warnt — er aber hört nicht. Auch in dem genrehaftesten Auftritt, der ihm zufällt, dem Zusammentreffen mit Masetto und seinem Bauerntrupp, vor deren Prügeln ihn nur Leporellos Kleider bewahren, zeigt er den überlegensten Humor. Er, der kurz zuvor

noch mit der süßesten Honigzunge der Welt dem Kammermädchen Elviras sein Ständchen gebracht, nimmt jetzt mit der Maske des Dieners auch seinen plumperen Ton an und täuscht die ehrlichen Kerle gründlich. Daß aus diesem Schafspelz doch der Fuchs, aus dem Dienerkleide doch der Cavalier hervorschaut, entgeht den Bauern, aber die Zuschauer spüren es zum Entzücken: in der berühmten Stelle „Den Degen an der Seite" mit dem so ungemein charakteristischen Triller, der wie ein Ausholen zum Stoße wirkt, am Meisten: eine köstliche Kleinigkeit, die durch die alte deutsche Übersetzung, die gerade auf diese Noten „Am Hute eine Feder" singen läßt, leider verwischt wird. Diese Freude am Leben mit all seinem Wirrwarr, diese Zuversicht, in allen Kämpfen und Fährlichkeiten Sieger zu bleiben, treiben ihn auf glatter Bahn weiter bis zum Ende. Während Leporello bei dem Nicken und Rufen der Statue auf dem Kirchhof wie Espenlaub zittert, äußert Juan nur ein erstauntes Befremden, und als der unheimliche Gast sich in Wahrheit zur Geisterstunde meldet, fährt er zwar zusammen und taumelt zurück, aber gerade in diesen übergroßen Augenblicken, in denen auch dem Stärksten das Mark gefrieren müßte, reckt er sich zu seiner höchsten Höhe empor, bis mit seinem letzten trotzigen Nein die Uhr für ihn abgelaufen ist. Gewiß, eine Gestalt wie diese kann durch keine künstlerische Erklärung im Hoffmannschen Sinne an künstlerischer Bedeutung gewinnen. Es blieb ja den Nachlebenden überlassen, sich ihren eigenen Don Juan zu schaffen, wie sie sich trotz Goethe ihren eigenen Faust bilden mochten. Grabbe that es, und ein gewisser Vogt, der zu Faust und Don Juan noch den Buchdrucker Fust gesellte („Der Färberhof oder Die Buchdruckerei in Mainz". 1809), der Spanier Zorilla, der Russe Puschkin. Paul Heyse läßt den gealterten Don Juan mit seinem Sohne, einem Kinde der Donna Anna, zufällig zusammentreffen und, nachdem er wider Willen, im egoistischen Verlangen, des Jünglings Herz allein zu besitzen, sein und seiner Braut Lebensglück zertrümmert, im Vesuv enden („Don Juans Ende", Trauerspiel in fünf Acten), Alfred Friedmann schickt ihn nach einer letzten Gräuelthat, die er,

gleichfalls ein alternder Mann, bei seiner Rückkehr nach Sevilla begangen, in den Hörselberg („Don Juans letztes Abenteuer," Drama in zwei Akten); noch Andere folgten und Andere werden folgen; dieser giebt ihm einige Dosen natürlichen, jener ein Quantum philosophischen Pessimismus mit, der eine macht ihn zum Träger atheistischer Gedanken, der andere zum Verkünder socialistischer oder mormonistischer Ideen, und Jeder hat subjectiv dazu ein volles Recht. Nur an Mozarts Don Juan grüble und deutle man nicht übertiefsinnig herum, nur ihn lasse man, wie er ist! Eine Fülle von Gedanken und Hypothesen mag er anregen und die Lust seiner Verwandtschaft mit dem Faust, der zugleich sein völliger Gegensatz ist, geistreich nachzuspüren — aber man trage diese Gedanken nicht in ihn selbst hinein. Er ist der Don Juan, der er ist, seine eigene Gattung, eben dadurch, daß er nicht denkt, sondern empfindet, lebt und nicht über das Leben grübelt, der von einer Gottheit außer und über ihm nichts wissen will, weil er den Gott in seinen Adern fühlt. Wäre er einer der Olympischen gewesen, man hätte seine Thaten ganz begreiflich gefunden, aber er hat einen Richter über sich, er lebt in einer Welt der Sünde, einer Welt, die Himmel und Hölle kennt: so mußte er denn fallen.

Die Geschichte der Oper wurde durch den „Don Juan" mit Riesenschritten weiter gefördert. Begeisterte Verehrer und nörgelnde Kritiker staunten die für jene Zeit im Theater unerhörten musikalischen Ausdrucksmittel befremdet an. „Das Außerordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Große!" äußert ein Berliner Kritiker, „Grille, Laune, Stolz, aber nicht das Herz war Don Juans Schöpfer." Mozart werfe dem Zuhörer im „Don Juan" seine Kunst in ganzen Massen zu, wodurch das vortreffliche Ganze beinahe unübersehbar werde, meint ein Anderer. „Ist dieser prachtvolle, majestätische und kraftreiche Gesang wohl Waare für die gewöhnlichen Opernliebhaber, die nur ihre Ohren ins Singspiel bringen, ihr Herz aber zu Hause lassen?" fragt der kluge Schink im „Journal der Moden" (1790). „Das Schöne, Große und Edle in der Musik zum „Don Juan" wird überall nur immer einem kleinen Haufen

Auserwählter einleuchten." Die Menschen der Jahre 1788 und 1789 waren im Grunde doch dem „Don Juan" noch nicht gewachsen. Zwar die Prager, denen Mozart sein Meisterwerk zum Dank für die gute Aufnahme, die sie dem Figaro bereitet, gleichsam gewidmet hatte, nahmen ihn mit Begeisterung auf, aber das Volk der Phaeaken in Wien wußte mit ihm wieder einmal nicht aus noch ein. „Die Oper ist göttlich", soll Kaiser Josef geäußert haben, „aber das ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener". [Freilich, in einem Singspiel bei den ersten Klängen der Ouverture zusammenfahren zu müssen, war wohl eine unangenehme Überraschung. Mozart hatte ihre Keime längst mit sich herumgetragen und mochte sie oft hin und hergewälzt haben, ehe er sie in der Nacht vor der ersten Prager Aufführung bei einem Glase Punsch unter dem Zureden und Plaudern seiner Frau niederschrieb. Nun steht sie da, wie mit einem Schlage im Feuer geboren: das großartige Andante mit dem Motiv des Geistes und den für die zimperlichen Ohren jener Tage schrecklich durch grelle Dissonanzen laufenden Scalen, mit dem wild übermüthigen, sinnlichen Allegro, das seine Siegesfanfaren schmettern läßt und gegen die düstre Macht, die ihm seine Kreise stört, alsbald den vergeblichen Kampf beginnt, mit dem geheimnißvoll ausweichenden Schluß, der uns (allerdings nicht neu, wie Glucks „Iphigenie auf Aulis" und andere Beispiele beweisen) mitten in die Handlung führt. Wie verletzte aber auch dies Ende den nur an das Regelrechte, Ordentliche gewöhnten pedantischen Formensinn! Wie mochte dieser ferner vor dem Lauf der Zweiunddreißigstel zurückschrecken, die das Geschwirre der sich kreuzenden Degen bezeichnen — das einzige Mal, daß Mozart, von der Situation gebieterisch gezwungen, weil andernfalls eine Pause hätte eintreten müssen, im Orchester malt, d. h. also einen äußeren scenischen Vorgang musikalisch illustrirt! Und eine Stelle im Sextett, die jetzt das Entzücken aller vertrauten Hörer ist, wie beleidigte sie die Salieri und Genossen: es ist die Stelle, wo mit dem Eintritt Ottavios und Annas sich plötzlich eine feierliche Helle im Orchester verbreitet, nur dadurch, daß wir kühn und doch ganz natürlich von dem B-Dur-

Accord durch das vermittelnde gis nach D-Dur geführt werden! In einem Punkt freilich hat jener Schink, der Mozart so trefflich verstanden, Unrecht. „Er verschnirkelt nie seinen Gesang mit unnöthigen und seelenlosen Coloraturen.“ Das ist zu viel gesagt, denn ein einziges Mal bringt Mozart dem Zeitgeschmack und dem Herkommen allerdings ein unberechtigtes Opfer: in dem Allegro der großen Arie Annas. Ich weiß, daß man diese Verzierung hat rechtfertigen wollen, und leugne nicht, daß eine Sängerin mit ausgiebiger Höhe, mühelos fließender Coloratur und zarter Empfindung sie mit Feinheit und Innigkeit singen kann, aber dieser seltene Glücksfall beweist nichts für die innere Wahrheit und Berechtigung dieses Tonschmucks. Ein großer Schauspieler tränkt eben auch eine schlechte Rolle mit seiner Kunst, und es ist immer mißlich, eine dramatische Aufgabe auf ungewöhnliche Eigenschaften der Ausführenden zu stützen. Rein musikalisch betrachtet ist die Coloratur elegant und zierlich, aber mit dem Dramatischen hat diese jähe Unterbrechung der Declamation nicht das Mindeste zu thun und zu den Worten bildet sie einen wunderlichen Contrast. Oder hätte der Strahl der Gnade, der auf die Trauernde fällt, den Meister zu diesem Mittel geführt? Möglich, daß er es vor sich selbst damit gerechtfertigt hat, aber es wäre doch nur ein Sophismus, denn eben das Gefühl, das diese Vorstellung erzeugt, weiß von einem flimmernden, tanzenden Lichtgefunkel nichts. Daß es den Eindruck nicht völlig aufhebt, bewirkt die edle und ernste Harmonisirung, die gleichsam das Gegengewicht zu dem heitren Zierrath bildet. Das verstand sich aber ohnehin von selbst, daß Mozart, wenn er einmal dem Verlangen des Publikums und der Sängerin nachgab, es mit Anstand that. In dieser Beziehung hatte er seit der „Entführung aus dem Serail“ etwas gelernt, und Donna Anna vertrug in ihrem düstren Gewande solche Flitter noch ungleich weniger, als Belmontes Constanze.

Ist der höchste Triumph des dramatischen Musikers die Kunst, die musikalische Form als solche reif und schön auszugestalten und den dramatischen Inhalt gleichzeitig bis auf den letzten Tropfen in ihr aufgehen zu lassen, dann hat Mozart diese Kunst wie Keiner

besessen. Ich denke dabei nicht einmal an das Bravourstück, den Ballwirrwarr durch die drei sich verschlingenden Rhythmen des Menuetts, der Allemande und des Walzers so zu schildern, daß man den Eindruck eines völligen Durcheinander gewinnt, während die Form jedes einzelnen Musikstücks doch die einfachste und geschlossenste von der Welt ist — aber die Introduction und das zweite Finale mögen als Beispiele gelten. Wägt man ganz genau, dann könnte hier das Dramatische, dort das Musikalische zu überwiegen scheinen, aber eine Verschmelzung, wie Mozart sie erreicht, gehört schon zu den erstaunlichsten Leistungen. Es ist manche dramatische Wirkung mit musikalischen Mitteln erzielt, wenn man die Form gesprengt oder ausgeweitet hat, aber ein Musikstück von so klarer, einfacher Bauart wie die Introduction ist eine Seltenheit, wenn dabei zugleich die dramatische Handlung in so rascher Bewegung, die Charakteristik so scharf und klar bleibt. Bis zu Don Juans und Annas Auftreten ist nichts außergewöhnlich, mit ihrem Erscheinen aber beginnt das Wunder. »Non sperar, se non m'uccidi« („Ja, ich wage selbst mein Leben"), Don Juans Antwort, das Hin und Wider der Stimmen, das gleiche, heiße Ringen auf beiden Seiten mit derselben Achtelfigur (»Come furia disperata«) und in diesem leidenschaftlichen Kampfe des Weibes mit dem Manne Leporellos gleichgültiges, feiges Geplapper, Annas vergebliche Hülferufe, Don Juans Grimm, der Dazwischentritt des Comthurs, der rasch entschiedene Zweikampf und das erschütternde Männerterzett mit dem letzten Röcheln des Sterbenden, dem frevlen, stolzen Nachruf Don Juans, der dem Todten denselben Achtellauf, nur in Moll nachschickt, womit er Anna bekämpft hat, des Dieners Entsetzen, endlich der kurze Orchesterschluß mit den herzzerreißenden scharfen Klagetönen der im chromatischen Gang absteigenden Oboe — welch' ein Bild! Betrachtet man das Stück und seinen Melodiengang rein musikalisch, so könnten zwei Flöten es spielen und man hätte ein gefälliges Ganze; vom Worte, von der Situation losgelöst bliebe es immer noch etwas — daß es aber gleichwohl mit der Handlung so vollkommen zusammengeht, nicht aus dieser heraus,

sondern, wie es scheinen möchte, gleichzeitig mit ihr erfunden: zwei verschiedenen Welten angehörige Formen, die sich dennoch vollständig decken — das ist das Große und Einzige daran und das ist nur dem Genius erreichbar. Derartige Offenbarungen können nicht gewollt, nicht ergrübelt werden, sie schafft und trägt keine Theorie, sie entspringen geharnischt wie die Pallas dem Haupte des göttlichen Vaters. Es giebt gewaltigere, das ganze Innere stärker aufwühlende Scenen, wie es musikalisch reichere und schönere Sätze giebt, aber es giebt wenig mehr, in denen Musik und Drama jedes ihre eigenen Wege zu gehen scheinen und beide doch so völlig in einander aufgehen.

So ist der „Don Juan" nach allen Richtungen bedeutend: durch den Stoff und seine Faustverwandtschaft, durch seinen unerschöpflichen musikalischen Reichthum, die Klarheit seiner Charakterzeichnung, die Lebhaftigkeit und Größe im eigentlich Dramatischen und durch den in einzelnen Partien unerreichten Zusammenklang des Dramatischen mit dem Musikalischen. Würde auch heutzutage unter den Bedingungen einer veränderten Operntechnik, einer erweiterten Harmonie, einer reicheren Instrumentation das Werk selbst von einem Manne, der auch nicht Mozarts Genius besäße, eine andere und dem Gesammteindruck zweifellos vielfach förderlichere Behandlung erfahren — schließlich bedeutet doch die Methode nichts gegen den Geist, der mit ihr schaltet und sie mit seinem Reichthum tränkt. Ein Jüngerer, der mit Wagner genährt und mit den Idealen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" im Busen aufgewachsen ist, wird vermuthlich, wenn er den „Don Juan" zum ersten Male hört, ein enttäuschtes Gesicht machen und die Enge der alten Arienform beklagen, die den herrlichen Stoff nicht habe zur Entwicklung kommen lassen. Besitzt er aber den Sinn für das wahrhaft Echte, dann wird er je mehr und mehr erkennen, daß sich das Genie auch in jener Form aussprechen konnte, ja daß diese ihre eigenartigen Vorzüge besitzt und daß sie einem großen Meister Triumphe wie den der Introduction des Don Juan ermöglicht, die bei der heute herrschenden, geschichtlich gewordenen und in ihren großen Zügen

sanctionirten Gestalt des neuen Musikdramas, das wir vor Allem Richard Wagner verdanken, nicht mehr errungen werden können. Es sind eben viele Formen, die vergehen werden, aber es ist nur ein Geist, nur ein Genius, und dieser redet zu allen Zeiten dieselbe Sprache, wie verschieden das Werkzeug sein mag, dessen er sich bedient.

Und eine Schöpfung wie diese konnte nicht nur den ersten groben Mißverständnissen der Zeitgenossen Mozarts ausgesetzt sein, sie mußte sich, im tiefsten Kern ihres Wesens unbegriffen, von den Bühnen eine Behandlung gefallen lassen, als sei sie eine thörichte Farce, selbst dann noch, als ihre musikalischen Schätze von Allen begriffen und nachgefühlt wurden, selbst heute noch, wo auch ihre dramatische Größe sich dem Bewußtsein der Gebildeten längst aufgedrängt hat? Leider ist es so. Zwar die gröbsten Hanswurstereien sind von den Theatern verschwunden, aber fast überall inscenirt man den „Don Juan" noch sinn- und geschmacklos, zersplittert seinen Bau durch überflüssige Verwandlungen und unterläßt oft das Einfachste und Wohlfeilste, um in den Gang seiner Handlung Klarheit und Verständniß zu bringen.

Den Eingeweihten sind die vielen Ungereimtheiten in der scenischen Einrichtung der Oper, die sich von Geschlecht zu Geschlecht wie eine ewige Krankheit auf den Bühnen fortgeerbt haben, hinlänglich bekannt, leider aber weiß man von den vielen schätzbaren Versuchen, die zu ihrer Beseitigung unternommen worden sind, in den verantwortlichen Kreisen nicht auch eben so viel. Aus der ersten, übrigens nicht so übeln Übersetzung von demselben Neefe, der die Personen mit den läppischen Zuthaten seiner eigenen Erfindung ins Deutsche übertrug, ging ein großer Theil in die Übertragung von Schröder und Friedrich Rochlitz über (1801), die die Grundlage für den deutschen Text geworden ist, wie er sich, schon durch die Überlieferung geheiligt, fast auf allen Theatern mit geringen Varianten eingebürgert hat. Ihn zu stürzen, wurden verschiedene zum Theil sehr unstichhaltige Versuche unternommen: u. A. von Franz Kugler (dessen eigene Übertragung völlig mißglückt ist), Viol,

Bischoff, Bitter (Mozarts Don Juan und Glucks Iphigenia in Tauris. Ein Versuch neuer Übersetzungen. 1866), der von den Genannten trotz der Angriffe Alfreds von Wolzogen seine Aufgabe am Glücklichsten und oft sehr fein gelöst hat, zuletzt von Wolzogen selbst (1860, eine Übersetzung, die er späterhin zu Gunsten einer neuen von Bernhard von Gugler aufgab, 1869), und Dr. Franz Grandaur, Regisseur des Königlichen Hoftheaters in München. Die beiden letzten wenden sich mit ihrer eigenen nicht nur gegen die altgewohnte Übersetzung (gegen diese oft ohne Grund), sondern sie unternehmen es auch in dankenswerthester Weise, gegen den Unfug einzuschreiten, der sich bei Inscenirung der Oper fast allerorten eingeschlichen und festgesetzt hatte.

An Grandaurs Arbeit ist eins bedingungslos anzuerkennen: die edlere und männlichere Haltung, die Don Ottavio durch sie gewonnen. Anstatt in sentimentalen Monologen, allein auf der Bühne, sein Herz zu entlasten, in Worten, von denen das italienische Original nichts weiß, nimmt er an den Ereignissen einen lebhafteren, ritterlicheren Antheil und versucht allen Ernstes der Beschützer seiner Verlobten und der Rächer des Comthurs zu werden. Die G-Dur-Arie richtet er vor dem Quartett „Flieh des Heuchlers glattes Wort" an Donna Anna direct, die zweite folgt dem Sextett nach Leporellos Abgang und redet statt von den Thränen und den Tröstungen der Freundschaft von den Geboten der Ehre und des Degens. Hört man diese Arien in dieser Gestalt zudem noch von einem Sänger wie Vogl, dessen volle, satte, männliche Tenorstimme jeden Gedanken an einen bläßlichen Weiber- und Worthelden zurückdrängt, dann wird man von dem Vortheil der Änderung sofort überzeugt sein. Die übrigen Varianten in der Uebersetzung bedeuten jedoch keinen Gewinn, sie sind entweder gleichgültig oder gar vom Übel. Wenn Leporello seine Registerarie bei Grandaur mit den Worten schließt:

Jede Schürze ist ihm recht,
Ihm war keine je zu schlecht —
Ich bin Ihr ergeb'ner Knecht,

dann verlangt es mich sehnlichst nach den altgewohnten Worten:

Drum, o Donna, laßt ihn laufen,
Er ist Eures Zorns nicht werth.

Auch der Ersatz für Don Juans Worte in der F-Dur-Arie:

Kommt euch ein Mann entgegen
Mit Mantel und mit Degen,
Am Hute eine Feder,
Dann zieht getrost vom Leder

durch diese:

Erscheint auf jenem Platze,
Vielleicht auch dort am Thore,
Ein Mann mit seinem Schatze
Lustwandelnd con amore,

scheint mir um so überflüssiger, als in der ersten, herkömmlichen Übersetzung die Worte „Am Hute eine Feder" gerade mit einer pathetisch-chevaleresken Wendung der Composition zusammentreffen, die zwar im Original noch feiner auf Don Juans Degen Bezug hat, bei Grandaur aber auf Worte fällt, zu denen ihr musikalischer Charakter gar nicht paßt. Das Mittel, das die gute Zerline ihrem Masetto als Universalmedicament in der entzückenden C-Dur-Arie empfiehlt, sollte man aber um Gotteswillen nicht deutlicher bezeichnen, als es der alte Übersetzer gethan. Bei diesem wird man kaum darauf geführt, um was es sich eigentlich handelt — Grandaur beschreibt es so indiscret, daß man erröthen möchte. Im Grunde ist nichts Verletzendes und vor allen Dingen nichts Unwahres daran — aber das Lampenlicht und die Öffentlichkeit des Theaters gebieten, auch über die reinsten und zartesten Freuden dieser Art den Schleier zu werfen. Andere Worte sind, wenn auch mit Geschick, so doch ohne zwingenden Grund neu übertragen. Ich meine aber, man sollte im Princip nur das absolut Unzulängliche beseitigen und es im Übrigen beim Alten lassen, denn längst haben sich mit Mozarts Tönen auch die Worte des deutschen Textes in dem Gedächtniß der Hörer festgesetzt, und jede Neuerung bedeutet, wenn nicht ihr Gewinn augenfällig einleuchtet, zunächst Verwirrung und Störung. Man sollte auch hierin in Deutschland für möglichste Gleichheit sorgen, gerade wie bei Shakespeares Dramen, die man,

soweit sie auf den Theatern bereits fest und für alle Zukunft eingebürgert sind, in der gewohnten und immer noch meisterlichen Übersetzung Schlegel-Tiecks geben sollte. Spätere Übersetzungen, die oft mehr einem philologischen als einem poetischen Interesse entspringen, behalten ja für die Forscher immer ihren Werth, aber das Wort „Jeder Zoll ein König“ oder „Sein oder Nichtsein“ im Theater plötzlich nicht mehr so, sondern anders hören zu müssen, würde uns gerade so berühren als wenn wir durch einen neuen Beginn des „Faust“ oder „Wallenstein“ überrascht würden. Im Sinne der guten Gewohnheit steht es aber mit dem deutschen Text der Mozartschen Meisterwerke nicht viel anders.

Die scenischen Neuerungen Grandaurs sind bis auf die Wiedereinführung der drei kleinen Orchester in der Ballscene, mit denen man selbst auf reichdotirten Bühnen aus Knauserei zurückhielt, und die Ottavioscenen immer noch nicht durchgreifend genug. Das Zusammenrücken und Verlegen der Scenen der Elvira, Zerlinens und Masettos erster Auftritt mit dem Chor und alles Weitere bis zum Maskenterzett auf denselben Schauplatz ist zwar durchaus rühmens- und nachahmenswerth, aber bei der Aufführung, die ich in München unter der eigenen Regie des Bearbeiters sah, wurde es nicht klar, daß Elvira ihrem untreuen Verführer nachgereist kam, daß sie unmittelbar vor den Thoren der Stadt ihr Absteigequartier genommen und daß sie hier, kaum erst angelangt, alsbald auch mit Don Juan, der sie nicht entfernt in Sevilla vermuthet, zusammentrifft. Ein Diener und ein Mädchen, die ihr folgen, der Wirth, der ihr entgegenkommt, würden den Vorgang, zu dessen Abwicklung das Vorspiel der ersten Arie ohnedies ausreichend Zeit läßt, ohne Mühe deutlich machen. Noch schwieriger war das Verständniß des Sextetts, das einem alten Schlendrian gemäß auf den Bühnen so plump und ungeschickt wie möglich behandelt wird, in Grandaurs Einrichtung. Ich habe es schon in einem bürgerlichen Zimmer, einem Rittersaal, einem Versailler Garten und auf offner Straße spielen sehen, ohne daß man die geringste Ahnung bekam, auf welche Weise die verschiedenen Parteien

an diesen Orten zusammentreffen konnten, und warum es denn dem Leporello so schwierig wurde, seinen Verfolgern zu entrinnen. Bei Grandaur blickte man in eine Art Trianon, dessen Neutralität man nicht begriff. Wäre nicht der Kreuzgang einer Kirche mit dem Durchblick in das Freie, einen Klosterhof oder die erleuchteten Fenster der Gruftcapelle des Comthurs die einfachste und nächstliegende Scenerie? In seinen Schatten flüchten sich dann Elvira und der untergeschobene Don Juan-Leporello zum heimlichen Liebesgeplauder, dorthin führt der Weg die trauernde Tochter des Comthurs, die am Grabe ihres erschlagenen Vaters für seine arme Seele mit ihrem Verlobten beten will, dort dürfen Zerline und Masetto, die für solche Zufluchtsstätten verliebter Paare den richtigen Spürblick aus den Erfahrungen ihres Standes gewonnen haben mögen, die Liebenden im Stelldichein vermuthen, und Alles erklärt sich zwanglos und leicht. Bedenkt man dann noch, daß die nächste Scene (Don Juan und Leporello vor dem Standbild) die Nähe der Kirche fast gebieterisch zu fordern scheint — die Scene spielt unmittelbar nach dem Sextett —, daß die F-Dur-Arie der Anna, wie Grandaur auch sehr treffend angeordnet hat, um die zeitliche Folge der Handlung nicht ohne Grund zu zerreißen, sehr wohl in einer Sacristei oder in einem andern der Kirche nahegelegenen Gemach gesungen werden kann (nach dem Gebet am Grabe, wie man annehmen muß), dann bleibt kaum eine andere Wahl. Übrigens dürfte die Decoration zu Beginn des zweiten Actes ganz die nämliche wie die der Ankunft Elvirens im ersten Act sein. Oder hätte die Schöne von Burgos inzwischen ihre Herberge verlassen und in Sevilla festen Wohnsitz genommen, müßte das Terzett, das sie so schnöde aus dem Hause und in ein neues Verderben lockt, also recht im Kern der Stadt gesungen werden? Das ist doch kaum anzunehmen. Schon um Masettos und Zerlinens willen sollte die ganze Scenenreihe an den Grenzen der Stadt spielen. Denn wie kämen diese sonst ohne Zwang mitten in der Nacht im Herzen Sevillas zusammen? Wie kann Zerline ihren jetzigen Mann dort mit der Laterne zu finden hoffen? Haben die Beiden aufgehört Landleute zu sein, wohl gar

einen gemeinschaftlichen Dienst angenommen oder was weiter? Es wären lauter haltlose, unwahrscheinliche Vermuthungen! An sich war freilich die Scenerie in München ungewöhnlich schön, ebenso wie die des letzten Auftritts, des Gastmahls, das Don Juan im Kreise leichtgeschürzter Schönen beginnt, während sein kleines Hausorchester aufspielt, bis der Eintritt des Geistes Alles in Dunkel hüllt, nur durch die Fenster das kalte Mondlicht fällt und das Schloß des Verbrechers mit ihm selbst zusammenstürzt. Auf den Höllenrachen und die alten Theaterteufel hatte ein Mann von Geschmack wie Grandaur selbstredend verzichtet.

Mit noch größerer Aufmerksamkeit als dem Grandaur'schen Unternehmen begegnete man seinerzeit dem bereits wiederholt genannten fleißigen und gründlichen Neugestaltungsversuch des verstorbenen Intendanten des Schweriner Hoftheaters, Alfreds von Wolzogen. Er stützt sich auf eine neue Textübersetzung von Bernhard von Gugler, welcher der kundige Bearbeiter vor seiner eigenen den Vorzug giebt, und zieht, wie die im Druck vorliegende Arbeit beweist („Don Juan" u. s. w., neu inscenirt und mit Erläuterungen versehen von Alfred Freiherrn von Wolzogen, Breslau, Leuckart, 1869), zur Verwerthung in der Einleitung und den reichlichen Anmerkungen Alles heran, was in Musikgeschichten, Biographien, Zeitschriften über das Werk geäußert ist. Daß Gugler sich der musikalischen Sprache Mozarts feinfühlig und genau anschmiegen kann, ohne dabei das Wort zum mißhandelten Diener zu machen, zeigt die Champagnerarie:

Glüh'n sie vom Weine
Lustig schon Alle,
Schnell dann zum Balle
Ordne den Plan!

Wo eine Feine
Wandelt alleine,
Führe auch diese
Artig heran!

Toll ineinander
Schlinge die Tänze,
Hier Menuette,
Da rasche Walzer,
Dort Allemanden
Bring' auf die Bahn!

Ich und ein Schätzchen
Finden ein Plätzchen,
Wo man verborgen
Küssen sich kann.

O meine Liste
Weiß es vor morgen,
Wie mir so Manche
Zärtlich gethan.

Das ist vortrefflich, und stände Alles auf gleicher Höhe, dann möchte man einem Vertrag aller Theaterdirectoren, Mozarts „Don Juan" in dieser Übersetzung zu geben, das Wort reden. Leider aber sind Geschmack und Melodie der Rede dem tüchtigen Manne nicht immer in derselben Weise hold gewesen. Leporellos Eintrittsworte »Notte e giorno faticar« lauten bei Gugler-Wolzogen:

Nichts als Plage spät und früh,
Alles dulden wie ein Schaf,
Keinen Dank für saure Müh'
Und des Nachts nicht einmal Schlaf,

Zerlinens C-dur-Arie:

Sei gut und lieb nur,
Dann sollst du haben
Ein feines Mittelchen,
Das helfen kann.

Es ist gar einfach,
Es wird dich laben;
Beim Apotheker
Trifft man's nicht an,

Leporellos Anrede an die Statue gar:

O hochverehrtes Standbild,
Wie auch vieledler Ritter —

Ach Herr! o mein Gezitter!
Ich kann wahrhaftig nicht,

oder aber, noch ärger, eine Stelle aus dem letzten Zwiegespräch Don Juans mit dem steinernen Gaste:

Der Comthur.
Also die Hand zum Pfande!
Don Juan.
Nimm sie! — O weh!
Der Comthur.
Du schrickst?
Don Juan.
Wie kalt! Wie fest du drückst!,

und Alles in Allem ändert auch Guglers tüchtige Leistung meinen Glauben nicht, daß es am Besten gethan sei, die alte eingebürgerte Übersetzung zu revidiren und von ihr beizubehalten, was, ohne den Sinn der Handlung und Worte und die musikalische Interpretation zu schädigen, beim Alten bleiben kann. Will man das nicht, so müßte die neue Übertragung nicht auch in musikalischer Beziehung oft so augenfällig von der alten übertroffen werden. Wenn Gugler Zerlinens Arie »Batti, batti o bel Masetto« mit „Schlage, schlag' mich nur, Masetto", übersetzt, so ist das ja wörtlicher, als der alte Text „Schmäle, tobe, lieber Junge", aber besser ist dieser trotzdem, weil, wie jeder Kenner weiß, der Accent, der hier schön und richtig auf das „lieber" kommt (bel Masetto), bei Gugler auf das ganz gleichgültige „nur" fällt, das, so überwichtig hervorgehoben, sogar den Sinn der Worte beim ersten Anhören verdunkelt. Und kommt etwa Gugler in Elvirens letzten Worten „Nun so verharre Im wüsten Pfuhle, Stürze dich freventlich In ew'ge Qual" dem musikalischen Sinn und der richtigen Betonung näher als der alte Übersetzer mit den überdies viel wohlklingenderen Worten „So bleib ein Sklave All deiner Lüste! Wahrlich, der Strafe wirst Du nicht entgehn"? Im Gegentheil! Man mag, wie Wolzogen es gelegentlich thut, gegen den Beharrungstrieb der Deutschen ärgerlich zu Felde ziehen, aber er rechnet zu allem Andern auch mit der Thatsache, daß sich die bekannten Worte aus dem Gedächtniß des Publi-

kums nicht mehr vertreiben lassen. Auch sind ja inzwischen mehr als fünfzehn Jahre verflossen, und weder Gugler noch Grandaur sind mit ihren Neuübersetzungen durchgedrungen.

Vergleicht man die Wolzogenschen Regieanordnungen mit denen Grandaurs, so findet man sie vielfach übereinstimmen. Die Verlegung der G-Dur-Arie Ottavios ist bei Beiden, die darin muthmaßlich der klaren Auseinandersetzung von J. H. Vincent in der Wiener Deutschen Musikzeitung gefolgt sind, die nämliche, unbedingt empfehlenswerthe (trotzdem die von Mozart nachcomponirte Arie ursprünglich und zwar als Monolog nach Annas Rachearie gesungen wurde), in Bezug auf die zweite, B-Dur-Arie weichen sie jedoch von einander ab. Grandaur läßt sie unmittelbar nach dem Sextett in Gegenwart aller Partner desselben (mit Ausnahme Leporellos natürlich) singen, bei Wolzogen geleitet Ottavio seine Verlobte, die sich angeschickt hat „mit den Zeichen höchster Entrüstung den Platz zu verlassen" (warum? empfindet sie für die betrogene Elvira kein Mitleid?) bis an die Thür (wohin geht sie?), kehrt dann sofort zurück, hört mit den Übrigen Leporellos Bitte an „Ach Erbarmen, edle Seelen" und richtet seine Arie, nachdem auch Zerline und Masetto gegangen, ausschließlich an Donna Elvira, die doch nach dem ihr zugefügten Leid schwerlich im Stande sein wird, die ihr übertragene Commission auszuführen:

Weilt bei der Braut indessen,
Reicht freundlich Trost ihr dar,
Macht sie den Gram vergessen,
Bewahrt sie vor Gefahr.
Sagt ihr, daß bald der Freche
Blutigen Lohn empfange,
Daß bald ein Richter spreche
Streng und unwandelbar.

Welch ein Mißgriff! Kein geringerer als der, diesen erschütternden Vorgängen das überflüssige, unbedingt zu streichende Bufforduett Leporellos und Zerlinens „Bei diesen kleinen Händchen" anzureihen, das, wie erwähnt, lediglich dem Nachgeben Mozarts an

die Wünsche und die Persönlichkeit einer Sängerin seine Entstehung verdankt.

Im Sextett wandeln übrigens Grandaur und Wolzogen auffallenderweise dieselben Wege, denn dieser schreibt als Decoration eine bis ins Kleinste von ihm ausgemalte „gewölbte Vorhalle in Donna Annas Wohnung“ vor. Daß diese der Vorschrift da Pontes »Atrio terreno oscuro in casa di Donna Anna« entspricht, ist freilich richtig, aber weder seine noch Guglers Gründe scheinen mir die Neutralität dieses Terrains auch nur im Mindesten stichhaltig zu erklären. Darnach schlösse sich der Anfang des zweiten (bei Wolzogen des dritten) Actes sofort an den Schluß des voraufgegangenen. Elvira wäre von dem Balle heimgeleitet und hätte sich dann sofort wieder von dem falschen Don Juan ins Freie locken lassen, Ottavio brächte seine Anna heim und Zerline hätte sich mit Masetto dort eingefunden, „weil es sie drängt, der Beschützerin das Allerneueste, die dem Masetto applicirten Prügel, schnell noch vor Schlafengehen zur Anzeige zu bringen.“(!) Das sind Guglers Worte, die Wolzogen sich aneignet. Wie wunderlich und gesucht! Der letzte Grund zumal! Und Elvira hätte Zeit gefunden heimzukehren, ihr Haus wieder zu verlassen und sich trotzdem noch vor Annas Rückkehr in der Vorhalle der Comthurei einzufinden? sie hätte für ihre Zusammenkunft mit dem falschen Don Juan keinen schicklicheren Ort gefunden? Fühlen die Erklärer nicht, wie tief sie damit sinken würde? Werden diese Unmöglichkeiten und Unschicklichkeiten nicht durch die Wahl des Kreuzgangs vermieden und bekommt nicht in dieser von mir empfohlenen Scenerie das ganze Zusammentreffen Sinn und Verstand? Gerade dort, nicht aber in der Vorhalle des Schlosses der Anna, können sich trotz Guglers entgegengesetzter Meinung die Paare zwanglos einfinden. Und eifert dieser gegen den Kreuzgang, in dem nach seiner Meinung das Sextett „gewöhnlich“ spielt, so kann ich versichern, daß diese gute Gewohnheit sehr alten Datums sein muß. Heutzutage ist sie mir trotz meiner guten Kenntniß der deutschen Bühnenverhältnisse noch nirgends begegnet, dagegen schon manche Decoration, die Alles und Nichts vorstellte,

und manche andere deutlicher kenntliche, in der das Sextett ganz gewiß nicht spielen konnte.

Auch gegen den Gedanken, daß die Handlung der Acte zeitlich unmittelbar zusammenschlösse, muß ich mich entschieden aussprechen. Wolzogen, der dieses Glaubens ist, citirt dafür da Ponte, nach dessen Willen die ganze Oper nur einen Zeitraum von wenig über 24 Stunden umfasse. Aber eben dies ist mir von jeher als der Gipfel der Confusion erschienen. Betritt denn Donna Anna den Ballsaal Juans, noch ehe der Comthur beerdigt ist? Kann es Ottavio wagen, am offenen Grabe gleichsam, ja, noch am Sarge, an der frischen Leiche, seine Braut um Beschleunigung der Vermählung zu bitten? Und wann ist dem Comthur das Standbild errichtet? Innerhalb dieser vierundzwanzig Stunden? Das wäre natürlich eine absurde Behauptung. Oder wäre dem Comthur schon zu seinen Lebzeiten ein Denkmal gesetzt? Damit fielen die anderen Ungereimtheiten nicht fort, und jedenfalls ist daran nicht gedacht. Die Inschrift des Sockels „Die Rache erwartet hier meinen Mörder" oder „Dem schuldbelad'nen Frevler, der mich getödtet, verkünde ich die Strafe" widerspricht dieser krausen Annahme schon. Auch verlegt ja Wolzogen sehr richtig und stimmungsvoll die Einladung der Statue auf einen Kirchhof; also mit einem Grabmal, nicht mit einem Standbild auf einem öffentlichen Platz haben wir es zu thun. Den Gedanken lasse man alsoja fahren, und da Ponte mag dem Comthur im Jenseits Rede stehen, ob und wie er seine seltsame Annahme begründen will. Wolzogen aber möge man auf diesen Fehlgriff die vortreffliche Anordnung gutschreiben, die aus der Statue anstatt eines Reiterstandbildes eine stehende Figur macht. Das ist in der That ausgezeichnet. Der italienische Text sagt trotz da Pontes Vorschrift direct von einem Rosse nichts (»Commendatore divo« redet Leporello die Statue an; der alte Übersetzer hat daraus „Herr Gouverneur zu Pferde" gemacht); und wie wunderlich ist die Vorstellung, daß der Mann von Stein erst vom Sattel zu steigen hat, ehe er dem Don Juan seinen nächtlichen Besuch macht. So, wie Don Juan ihn auf dem Kirchhof gesehen, hat er vor seiner erhitzten

Phantasie, seinem erschreckten Gewissen zu erscheinen. Das leuchtet ohne jeden Commentar ein und sollte von allen Theatern angenommen werden, auch von Grandaur, der, trotzem seine Einrichtung jedenfalls später im Druck erschienen ist als die Wolzogens, (1871), sich dieser guten Neuerung verschlossen hat.

Wie löst sich nun aber die Zeitfrage der Oper? Einfach so, wie sie sich in einer ganzen Reihe unserer dramatischen Meisterwerke löst. Wir vergessen sie über der ununterbrochenen inneren Continuität, über der Folgerichtigkeit der psychologischen Entwicklung. In Shakespeares „Lear" sind wir in demselben ersten Act, in dem der alte König die Theilung des Reiches vornimmt, auch schon am Hofe Albanien, Cordelia ist inzwischen ihres Werbers, des Königs von Frankreich, Gattin geworden, Lears Fortgang von Goneril zu Regan, Cordelias Rückkehr von Frankreich, ihr Feldzug gegen die argen Töchter — alles das erfordert Zeit, aber wir kommen nicht dazu ihr nachzuspüren, weil der Prozeß der geistigen Zerrüttung Lears uns in beständigem Fluß erhält. In „Richard dem Dritten", im „Hamlet" ist es ganz ähnlich, Macbeth muß, ehe er aus dem schreckhaften, gewissensscheuen Hallucinator, den der Gespensterdolch lockt und Duncans Mord aufs Furchtbarste durchschüttert, zu dem König des Schreckens werden konnte, der mit Unholden zu Nacht gegessen, durch lange Zeitläufte geführt werden, an die wir erst erinnert werden müssen — so sehr vergaßen wir sie, so hoch schwebte das Kunstwerk wie über dem Raume auch über der Zeit. Gerade Shakespeare ist für diese Art der dramatischen Conception, für diese Loslösung des Kunstwerkes von den realen zeitlichen Bedingungen besonders lehrreich. Bei Schiller ist es gerade umgekehrt. Dort (bei Shakespeare) glauben wir einem zeitlich eng geschlossenen Vorgang beizuwohnen, um am Schlusse des fünften Actes inne zu werden, daß wir ein ganzes Menschenleben durchlaufen haben. Schiller nietet seine Handlung auch zeitlich fest zusammen, und wenn wir, im vollen Gegensatz zu Shakespeare, ein Menschenleben, oder doch das Mühen langer Jahre verfolgt zu haben glauben, spüren wir bei schärferem Hinsehen, daß das „Lager", die „Piccolomini"

und der „Tod“ bis zum vierten Act zusammengenommen sich in etwa 24 Stunden abspielten, dann eine Pause weniger Tage für die Reise von Pilsen nach Eger eintritt, während sich das Ende wieder in raschester Zeitfolge vollzieht. An sich kann man dem einen Princip vor dem andern nicht den Vorzug geben. Die neuste dramatische Technik sucht die Zeiteinheit zu wahren und in ihr zugleich, oft mit symbolischen Mitteln, eine große psychologische Entwicklung zu vollziehen. Soll aber einmal ein abgebrauchtes Wort in einem andern Sinne benutzt werden, dann ist Shakespeare in dieser Hinsicht der idealistischere Dichter, insofern der äußere Vorgang ihm hinter den inneren zurücktritt.

Die übrigen Vorschläge Wolzogens bringen in scenischer Beziehung manche wirkungsvolle Einzelheit, die man gutheißen und befolgen kann, ohne daß sie für das Verständniß und die Wirkung gerade so und nicht anders denkbar oder gar notwendig wäre. So wird es sich ganz gewiß nicht schlecht ausnehmen, wenn „eine große Flamme aus dem sich spaltenden Boden zuckt und Don Juan verschlingt“, wenn ein „quer durch die Bühne fahrender Blitzstrahl die ganze Villa in einen Schutthaufen zusammenschmettert“ und nach einer raschen Verwandlung dieses Bild erscheint: „Im Vorder- und Mittelgrunde die Trümmerhaufen von Don Juans Villa, weiter zurück zwischen Bäumen einzelne unversehrte Gebäude, im Hintergrunde, in nicht zu großer Ferne, die Stadt Sevilla in hellster Vollmondbeleuchtung, so daß besonders die Kathedrale mit der Giralda und dem goldenen Engel darauf sich klar und deutlich zeigt.“ Aber notwendig ist es keineswegs. Auch neige ich persönlich zu einer andern Anordnung des Schlusses (wobei ich die Wiederkehr der Gegner Don Juans, denen Wolzogen noch aus eigener Machtvollkommenheit einen Chor an die Seite gegeben hat, als gestrichen annehme), die mir wiederholt begegnet ist und deren Urheberschaft in Karlsruhe Eduard Devrient zugeschrieben wurde: das Haus stürzt zusammen oder seine Wände theilen sich auch nur, d. h. Don Juan eilt verwirrt und betäubt in die Nacht hinaus und bricht vor dem Denkmal des Comthurs, der „seinen Mörder erwartet“, sich also

augenfällig inzwischen nicht vom Platze bewegt hat, mit einem erschütternden Schrei zusammen. Etwas Ähnliches hat ein Herr Dr. Wörz in einer kleinen Arbeit „Über die Scenirung des Don Juan im k. k. Hofoperntheater" (scil. zu Wien) angeregt, nur daß er die Bühne während der Geisterscene plötzlich verdunkeln und während dieser momentanen Finsterniß den Comthur mit Don Juan den Gang nach dem Kirchhof antreten lassen will, der sich mit dem ersten Takt des Allegro bei wieder erhellter Bühne dem Zuschauer zeigt: auf ihm das Standbild ganz so, wie wir es in der Scene der Einladung sahen. Wolzogen hat Recht, wenn er annimmt, daß die Verdunklung das Publikum zerstreuen und von der Musik ablenken würde; auch ist ja das Gute und Sinnvolle dieses Wörz'schen Gedankens in dem schon erwähnten (Karlsruher?) Arrangement beibehalten.

Es sei mir nun gestattet, den kritischen Weg zu verlassen und, um das Dickicht von Zustimmungen und Widersprüchen, Gewißheiten und Zweifeln zu lichten, an den Schluß dieser Ausführungen meine Gegenvorschläge und einen Regieplan zu setzen, von dem ich nur die Hauptzüge, die mir eben darum aber auch wesentlich erscheinen, angebe, die Ausmalung und Ausschmückung im Einzelnen der Phantasie und Einsicht der Bühnenleiter und Regisseure überlassend. Um jeden Preis neue und selbstständige Wege zu gehen, beabsichtige ich dabei nicht; Herkömmliches kann beibehalten, die Vorschläge Anderer können verwerthet werden, wenn sie sich nur einfach und organisch aus der Natur der Sache ergeben. Eine ganz neuerdings erschienene Neubearbeitung des „Don Juan" von Kalbeck habe ich dabei leider noch nicht berücksichtigen können. Daß ich die übliche Eintheilung der Oper in zwei Acte, die Beseitigung des gesprochenen Dialogs, also die Herstellung des Seccorecitativs voraussetze, schicke ich vorauf. Danach würde sich die Ordnung des Ganzen nun folgendermaßen darstellen:

I. Act.

I. Scene. Schloß und Garten des Comthurs. Finsterer Abend. Im Hintergrunde ein den Park abschließendes offnes

Gitter (Don Juan fand Eingang in den Garten!); durch dies Thor enteilt Anna, um die Hülfe Ottavios zu suchen, der nach dem ganzen Zusammenhang schwerlich unter demselben Dach mit seiner Verlobten, muthmaßlich aber in der Nähe wohnt, wenn man nicht annehmen will, daß er sich auf dem Wege zum Schlosse des Comthurs befand. Das ist in der That nicht unwahrscheinlich, da Donna Anna den in einen Mantel gehüllten Juan anfänglich für Ottavio nimmt, in einem Besuch desselben um diese Stunde also nichts Ungewöhnliches erblickt. Man braucht überhaupt nicht zu glauben, daß der Überfall in tiefer Nacht geschieht. Gegen den Lärmen der Welt ist das Haus ohnehin durch seine isolirte Lage im Park abgeschlossen. Auch fände Juan zur Schlafenszeit schwerlich überall offene Thüren, und der freche Angriff hätte ein anderes Ende genommen. Die unmalerische Übereinstimmung von Annas üblichem weißen Nachtkleide und Juans ebenso üblichem weißen Mantel erledigt sich damit und gleichzeitig noch aus einem anderen Grunde. Juan wird sich schwerlich durch das weithin leuchtende Weiß Aller Augen verrathen, und Anna wird sich um jene Stunde noch gar nicht im Nachtkleide befinden, jedenfalls aber in ihrer jungfräulichen, herben Keuschheit selbst ihrem Verlobten in diesem Zustande keine Zusammenkunft gewähren.

Braucht es gesagt zu werden, daß die Beistand suchende Anna mit der Vollkraft der Stimme, Don Juan, der sich verbergen will, so lange gedämpft und unterdrückt zu singen hat, bis das Erscheinen des Comthurs ihm die Flucht unmöglich macht? daß die Dienerschaft, die dem Sterbenden zu Hülfe kommt, sich mit lebhaftem Geberdenspiel an den Vorgängen betheiligen muß? Man lasse doch einige Schauspieler an Stelle ungeschickter Choristen die Wirkung dieser schwierigen und gefährlichen Scene fördern!

II. Scene (von Elviras Auftritt bis zur Ballscene). Weiter freier Platz vor den Thoren Sevillas. Villen und Bauernhäuser vereinzelt tief im Prospect. Üppige Vegetation. Rechts ein von Weinlaub umranktes, mit einem vorspringenden Balkon versehenes, sich in die Coulissen verlierendes Haus (Wirthshaus), davor

eine steinerne Bank. (Es ist Elvirens Absteigequartier und muß, um jeden Gedanken an die Prosa des modernen Hôtelcomforts zu unterdrücken, halbländlich und so poetisch wie möglich erscheinen). Links vorn ein zweites Haus, gleichsam eine Dependance jenes Gasthauses, in welchem das geringere Volk verkehrt und Zerlinens und Masettos Hochzeit begangen werden soll. Gegen den Hintergrund links das Portal einer Säulenhalle, von der angenommen wird, daß sie sich weit in die Coulissen erstreckt und zu Don Juans Schloß führt. Dieses selbst sieht man nicht. Über dem (praktikabeln) Portal erscheinen Don Juan und Leporello beim Einzug der Gäste. Sollte Jemand ein Bedenken darin blicken, diese Scenen so dicht vor Juans Schloß spielen zu lassen, so ist dagegen zu bemerken, daß es vielmehr nur natürlich ist, daß Elvira sich in die unmittelbare Nähe ihres Verführers zu bringen sucht und daß Anna und Ottavio, die von Juan Schutz und Rath erwarten und vielleicht geradeswegs ihn aufzusuchen gingen, eben dort am Zwanglosesten mit ihm zusammentreffen können. Dort fällt Elvirens Dazwischenkunft nach Juans und Zerlinens Duett nicht im Geringsten auf, kurz, Alles erklärt sich mühelos von selbst. Will man sich das Schloß Don Juans aber noch entfernter denken, die Scenerie also vor dem Finale „Hurtig, hurtig", oder auch vor der sogenannten Champagnerarie noch einmal wechseln lassen und dann die Villa im Prospect ganz nahe zeigen, so kann man das ja thun, aber nothwendig ist es nicht. NB. Der sich der Einladung Don Juans („Lustig, lustig, lieben Leute") gemeinhin anschließende Chor der Landleute ist ein ungerechtfertigter Eingriff in Mozarts Willen. Er und da Ponte haben den kleinen Satz „vier prächtig gekleideten Dienern" gegeben, die das Landvolk ermuntern sollen, und es ist kein Grund, von dieser Vorschrift abzuweichen und an Stelle der von Mozart gesetzten Männerstimmen einen gemischten Chor einzuschwärzen. Auch theile ich die Ansicht, daß die Gäste zwar nicht ausschließlich, so doch vorwiegend aus Landleuten bestehen. Das Fest ist ein improvisirtes, für das Don Juan einige seiner leichtlebigen Standesgenossen rasch gewonnen hat. In der Mehrzahl können diese jedoch nicht sein

— wie würde sich sonst das Aufsehen, das die Ankunft der drei Masken im Ballsaal macht, erklären lassen? Daß die Gäste sich während der Scene Juans, Zerlinens und Masettos in das Schloß begeben, ist nur zu billigen, mit dem Erscheinen der Drei hat die Bühne jedoch leer zu bleiben, um die Aufmerksamkeit durch nichts mehr abzulenken.

III. Scene. Der Ballsaal. Weite glänzende Halle. Hellste Kerzenbeleuchtung. Gegen den Hintergrund führen ein oder zwei Stufen auf eine über die ganze Breite der Bühne sich erstreckende Estrade, im Prospect läßt das weitgeöffnete Thor den Blick in den mondbeleuchteten Garten frei. Vorn rechts oder links geräumige Logen für die Zuschauer und die Orchester, deren größtes (Don Juans Hauskapelle, wie Wolzogen es nennt) bereits Platz genommen hat. Durch den ganzen vorderen Raum, auf der Estrade und im Garten lebhaftes Auf und Ab der Gäste. Dem ersten, das Menuett spielenden Orchester gegenüber ordnet sich während der Scene auf Don Juans Wink die kleine Gruppe der Musiker, die den Contretanz spielen, so daß dieser und das Menuett im vorderen Raume getanzt werden. Die Estrade und der Garten (in diesem, unmittelbar vor dem Portal steht die dritte Musikantengruppe) bleibt somit für den Walzer frei. Den Wirrwarr dadurch, daß die Paare durcheinander tanzen, noch zu erhöhen, möchte ich nicht empfehlen, weil er ohnehin groß genug ist und im andern Falle der künstlerische Eindruck dieses kecken Geniestreiches verloren gehen könnte. Daß die drei Orchester unentbehrlich sind, versteht sich von selbst. Gestatten aber die Mittel kleinerer Theater besondere Unkosten nicht, dann ließe sich das Menuett immerhin, auf der Bühne von Scheinmusikanten markirt, im Orchester spielen — die Spieler des Contretanzes und Walzers (je zwei Violinen und ein Baß) sind auf dem Theater jedoch unerläßlich.

Da das Arrangement so verschiedener Tänze auf einen starken Ballbesuch schließen läßt, scheint mir schon um der Contrastirung willen die Anwesenheit wenigstens einiger dem Don Juan befreundeter Cavaliere und ihrer Damen wünschenswerth und geboten.

Diese schreiten das Menuett, den Tanz der Vornehmen, an dem sich nach Mozarts Vorschrift auch Anna und Ottavio betheiligen sollen und der den Landleuten keineswegs geläufig ist. Zerline tanzt ihn zwar mit, aber daß es ein ungewohnter Versuch ist, beweist die Aufmunterung, die sie findet. („Es geht recht schön".)

Schwieriger löst sich die Frage, ob der Chor nach der Befreiung Zerlinens bei dem Finale zugegen zu bleiben und mitzusingen hat. Ausdrücklich vorgeschrieben hat Mozart den Chor nicht, aber es ist wenigstens nicht ausgeschlossen, daß er ihn mit den Soli hat gehen lassen, und daß das Finale schon zu seinen Lebzeiten in dieser Weise aufgeführt worden ist. Daß da Ponte im Prager Textbuch nach Zerlinens Ruf bemerkt „Die Musiker und die Übrigen entfernen sich bestürzt" läßt allerdings auf eine Beseitigung des Chores schließen (wer wären sonst »gli altri«, die Übrigen?), aber wie ist sie auf gute Art scenisch zu bewerkstelligen? Zunächst müßte man doch einmal annehmen, diese Übrigen seien nur Landleute, denn welchen Grund hätten die bis dahin von mir als zugegen angenommenen Freunde Don Juans, sich bei dem Scandal zurückzuziehen? Die Landleute könnten sich auf die Weisungen der Diener entfernen müssen, mit den Edlen macht man aber unmöglich so kurzen Prozeß. Auch wäre die Unterstellung denkbar, die Bauern wollten einem drohenden Streit ausweichen, um nicht für die Fremden gegen ihren herablassenden Wirth Partei nehmen zu müssen — eine Vermuthung, die für die Cavaliere ebenfalls nicht zutrifft. Diese letzteren aber gar nicht als vorhanden zu betrachten und die Bauern dennoch zu escamotiren, weil der Tumult vielleicht auch für sie bedenklich werden könnte (Wolzogen) — das hat gar keinen Sinn; denn sind die Bauern die einzigen Chorgäste Don Juans, dann wären sie ja so sehr in der Überzahl, daß sie aller Andern mit Leichtigkeit Herr werden könnten. Sind die Cavaliere und ihre Damen aber einmal da, dann müssen sie sich auch an der Handlung betheiligen oder mitsingen, wenn man nicht auf den neuen Ausweg verfallen will, die Männer mit Rücksicht auf ihre Frauen und die peinliche Veranlassung des Getümmels das Feld räumen zu lassen.

Liegt es nicht aber viel näher, daß das Landvolk sich bei Zerlinens Schrei auf die Seite des bedrängten Brautpaares, ihrer Freunde und Genossen, stellt und, durch die blitzschnell beleuchtete Situation gegen ihren Gastgeber aufgebracht, ihn zugleich mit den Masken bedroht? Es wären lauter Hasenfüße und Lumpen, wenn sie es nicht thäten. Die Cavaliere könnten sich theilen, einige gegen, die andern für Don Juan Partei ergreifen; daß diese letzteren in dem allgemeinen Trubel nicht mitzusingen hätten, würde gewiß kaum auffallen, während sie für die Situation den Gewinn bringen, zu Don Juans Deckung zu dienen, den andernfalls die erregte Menge niederschlagen könnte und würde. Da ich mich von der Klangwirkung des Finales ohne den Chor leider bis jetzt nicht habe überzeugen können, ein musikalischer Grund mich also nicht zwingt, gestehe ich, daß mich die letzte Erwägung für die Belassung desselben stimmt und daß folgender Moment mich darin noch unterstützt. Die Bedrohung durch die Masken allein ist doch zu winzig, um Don Juans Worte „Mir ist der Kopf verwirrt" stichhaltig zu erklären. Liegt nicht eine wirkliche Gefahr für ihn vor, hat er nicht in diesen Augenblicken eine Schaar von Feinden und die Natur zugleich wider sich, die sich im furchtbaren Wetter entladet, dann haben seine Worte und seine Haltung keinen vernünftigen und aesthetischen Sinn. Er würde thöricht und kleinlich erscheinen, die ganze Erregung wäre vergebens, wir sähen statt einer ernsten Verwicklung ein unverständiges Wortgefecht, eine leere Komödie. Daß Don Juan, von der kleinen Schaar seiner Freunde gedeckt, den Verfolgern dennoch entrinnt, ist keine Unmöglichkeit. Man kennt größere Ritterstücke und Heldenthaten, und Don Juan ist ein außerordentlicher Mensch. Kühn schlägt er sich durch, sticht über den Haufen, was ihm den Weg vertritt, und lähmt die Zurückbleibenden durch den Schrecken seiner großartigen, gleichsam mit dem Teufel verbündeten Persönlichkeit. Darum behalte man den Chor bei und jedenfalls trete man nicht gegen ihn mit Pathos ein, um ihn im zweiten Finale, wo Mozart ihn ganz gewiß nicht gewollt hat und wo er für die Situation durchaus nicht erforderlich ist, selbst ein-

zuschmuggeln: eine Inconsequenz, deren Wolzogen sich schuldig gemacht hat.

II. Act.

I. Scene. Dieselbe Decoration wie die zweite des ersten Actes. In ihr spielen Juans und Leporellos Duett, das Terzett der Beiden mit Elvira, die auf dem Balkon ihres Hauses (des Gasthauses) erscheint, das Ständchen, Masettos Mißhandlung und Zerlinens Arie.

II. Scene. Der dunkle Kreuzgang einer Kirche. Ein Flügel desselben verliert sich rechtwinklig zur Bühne, d. h. in gerader Linie für den Zuschauer in den Hintergrund. Durch die hintere Bogenreihe gewinnt man einen Blick auf den ungewiß, dämmerhaft beleuchteten Kirchhof. Vorn links eine breite Thür, die in die Kirche führt, daneben das (farbige) Fenster der Sacristei, aus dem ein schwacher Lichtschein dringt; gegenüber dieser eine gleiche Thür, durch die Anna und Ottavio, Masetto und Zerline auftreten. In dieser Scenerie spielen das Sextett, Ottavios B-Dur- und Elviras Es-Dur-Arie. Nach dem Sextett betritt Anna, von Ottavio bis zur Thür geleitet, die Kirche, nach seiner Arie folgt ihr Ottavio.

III. Scene. Der Kirchhof. Unter einfachen Gräbern und prunkhaften Leichensteinen, zwischen Trauerweiden und Cypressen das anfangs kaum beleuchtete Grabmal des Comthurs, dessen Statue (die, wie oben ausgeführt wurde, keine Reiterstatue sein darf) unter einem granitenen Baldachin in voller Rüstung aufrecht steht. Erst mit dem Mahnruf des Comthurs erhellt sie sich in bläulich flimmerndem Licht.

IV. Scene. Der Kreuzgang der zweiten Scene. Anna verläßt mit Ottavio die Kirche. Der Seccodialog der Beiden, Annas Recitativ und Arie folgen. Man könnte für diese Scene zwar auch eine andere Decoration wählen, etwa ein Zimmer im Schloß des Comthurs oder die Sacristei der Kirche, aber es scheint mir gut, hier, wo die Scenenfolge zeitlich eng zusammenschließt oder doch zusammenschließen kann, diese Thatsache dem Verständniß so nahe

wie möglich zu bringen. Es hätte Anna dann nach dem Sextett bis zu dieser Scene in der Kirche verweilt und die Einladung der Statue wäre erfolgt, während sie für des Vaters Seele betet und den Himmel um Rache für den Mord, der ihn dahinraffte, anfleht. Außer diesem bringt die Scenerie noch den zweiten Gewinn, durch den Anblick des ernsten Kreuzgangs, durch dessen Bögen man den Kirchhof nunmehr in voller Mondbeleuchtung sieht, den Contrast mit Don Juans hell erleuchtetem, von Pracht, Reichthum und Farbe strotzendem Speisesaal so auffällig und schneidend wie möglich zu machen.

V. Scene. Don Juans Speisezimmer. Mäßige Tiefe. Reichste Ausstattung, verschwenderische Kerzenbeleuchtung. Leporello und andere Diener sind im Hintergrunde mit dem Serviren der Gerichte, dem Öffnen der Flaschen u. s. w. beschäftigt, Don Juans kleines Orchester begiebt sich über eine (etwa rechts anzubringende, hinter einer Säule halb verborgene kleine Treppe) in eine dort zu denkende Loge, bleibt aber von nun an, also während es die Tafelmusik executirt, unsichtbar. Drei oder vier leichtgekleidete schöne Dirnen betheiligen sich abwechselnd am Mahle, strecken sich nachlässig auf eine Ruhebank oder schlingen einen kurzen Reigen. Eine größere Gesellschaft verbietet die Handlung, ein völliges Alleinsein Juans ebenso, aber es scheint mir dem Egoismus des Helden vortrefflich zu entsprechen, daß er sich auch bei der Tafel durch gleichberechtigte Dritte nicht stören läßt, daß er zügellos genießen will und nur solche Geschöpfe um sich duldet, die ihm die Freuden erhöhen, ohne daß er Rücksicht auf sie zu nehmen hätte. Es versteht sich von selbst, daß sich mit dem Eintritt Elviras die Mädchen auf seinen Wink, unter Kichern und spöttischen Gesten zurückziehen und daß auch die Diener damit von der Scene verschwinden. Der Geist erscheint in bläulichem Licht. Ihn auf anderem Wege als durch die Versenkung verschwinden zu lassen, kann ich mich nach reiflicher Überlegung nicht entschließen; von allen Mitteln bleibt dies doch das magischeste, unheimlichste. Sollte man sich aber daran stoßen, daß der Comthur in die Unterwelt sinkt, gleich-

sam als ein Höllenbote oder wie der Geist von Hamlets Vater als ein ruheloser Revenant, während er doch in Wahrheit ein Abgesandter des Himmels ist, dann decke man sein Verschwinden durch die Wasserdämpfe, die seit Wagners „Nibelungen“ zum Inventar aller größeren Theater gehören. Mit ihrer Hülfe wird die Vorstellung, daß die Erscheinung sich ins Nichts verflüchtigt, ohne Schwierigkeit erzeugt. Auf keinen Fall darf aber Juan mit dem Comthur versinken. Er irrt vielmehr nach dem Verschwinden des Geistes in die Nacht hinaus (wobei es der Regie überlassen bleibt, entweder das Haus in einen Trümmerhaufen zu verwandeln oder lediglich eine einfache Verwandlung bei offner Scene vorzunehmen) und stürzt auf dem Kirchhof vor dem Standbild mit einem furchtbaren Schrei zusammen — eine Anordnung, über deren Urheberschaft und Vorzüge weiter oben bereits geredet wurde.

Die Oper hat damit ihr Ende erreicht. Das Sextett-Finale bleibt fort.

Und damit mögen auch diese Betrachtungen schließen, die sonst unendlich werden könnten, wie die Oper, ihre Geschichte und ihre Zukunft. Don Juan hat die geheimnißvollen Augen der Sphinx und er ist ein ewiger Frager. Vielleicht sind unter den Antworten, die ich zu geben versucht habe, wenigstens einige richtige. Wenn nicht, so mag Nachfolger auf Nachfolger kommen und sich mühen, seine Räthsel zu lösen. Auch in diesem Kampfe zu unterliegen, heißt Zeit und Mühe nicht verloren haben. Schöpfungen wie diese üben geheimnißvolle Zauberkräfte, und noch Keiner hat ohne Segen in ihren Kreisen verweilt.

Die Zauberflöte.

„Eine neue Maschinenkomödie“ — das war Mozarts „Zauberflöte“, die am 30. September 1791 in dem k. k. privilegirten Theater auf der Wieden in Wien zum ersten Male aufgeführt wurde, für die Menge, die gebildete und ungebildete, eine „neue Maschinenkomödie“, die überdies nicht einmal den gehofften Beifall fand, weil „der Inhalt und die Sprache des Stückes gar zu schlecht sind“. Der Applaus und der Besuch stellten sich freilich bald reichlich, überreichlich ein, die Oper gewann Zugkraft und rettete ihren Librettisten, den Theaterdirector Emanuel Schikaneder, der den Papageno sang, vom finanziellen Ruin — aber kaum ein Einziger ahnte, daß in dies wunderliche, mit schreienden Farben bemalte Gefäß ein Geist ausgegossen war, der, vom Licht entstammend, von den Höhen des Daseins auf und über der Erde ein nie Vernommenes zu künden wußte. Es ist, wenn man auf den verworrenen, buntscheckigen Text blickt, als spräche ein Narr Weisheit. Niemals ist eine bloße Gelegenheitsarbeit von dem Genius mit höherer Weihe „zum Ewigen erweitert“ worden, und es giebt keinen befremdlicheren, man möchte sagen erschreckenderen Gegensatz als den leichtsinnigen, gewissenlosen Wiener Impresario, dem sein „Freund“ Mozart zu Gefallen seine Reime in Musik setzte, und diesen, den großen Meister, der, während er mitten unter den Champagnerbrüdern Schikaneders zu weilen schien und auf ihren tollen Schabernack einging, heimlich vom Hauch

des Todes gerührt wurde und zwischen Leben und Sterben von einer Welt über den Sternen sang, in der

„alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
vor des Sieges hoher Sicherheit",

einer Welt des Ideals, mit deren Strahlen er das Schikaneder'sche Brettergerüst in alle Ewigkeit vergoldete. Aus dem Schaffen des „Requiems" wurde er abberufen, es blieb unvollendet. Dem Hofdienst gehörte der auf Bestellung, in Ermüdung geschriebene „Titus", mit dem Mozart den längst verabschiedeten Puppen der opera seria noch einmal seine reinen, edlen Töne lieh, ohne sie doch ganz beseelen zu können; es blieben groß und anmuthig bewegte Geschöpfe, aber blasse Schemen, Automaten. Der „Zauberflöte" aber vertraute er die tiefsten, geheimsten Schätze seines Busens an, was ihm die Erde, was ihm der Himmel offenbart. Es ist das letzte Werk, das er uns als ein Ganzes hinterlassen hat. Reiner, geläuterter konnte kein Künstlerleben abschließen. Es ist ein Schwanengesang, wie ihn nie ein Sänger gesungen.

Man könnte sich wundern, daß bei den heutigen in Bezug auf die sinnvolle, dramatische Handlung einer Oper so erheblich gestiegenen Ansprüchen das Werk noch immer mit gleicher, ja mit künstlerisch gesteigerter Wirksamkeit auf unseren Theatern erscheint, und man könnte anderseits fragen, wie Mozart, der beispielsweise an dem Text der „Entführung" so streng Kritik übte, so rücksichtslos änderte, das Libretto der „Zauberflöte", von geringen Zügen abgesehen, ließ wie es war; oder ist hier doch mehr als die baare Albernheit? Erscheint auch der Librettist in milderem Licht, wenn man durch seine Versetzen auf den Sinn seiner „Dichtung", wenn man ihm in seine „Werkstatt" blickt, die immerhin einer eilfertig aufgeschlagenen Jahrmarktsbude gleicht?

Ich glaube: ja.

Die größten Ungereimtheiten des Schikanederschen Textes erklären sich, wenn man seine Geschichte kennt. Das Märchen, die Feerie war das Schoßkind des Theaterpublikums und der beste Cassenverwalter für die Directoren. Als Wranitzky mit seinem

„Oberon", der sich bis in unser Jahrhundert hinein zugkräftig erhielt und erst durch Carl Maria von Webers Elfenkönig verdrängt wurde, den Bühnenleitern einen willkommenen und einträglichen Magnet beschcerte, suchten speculative Köpfe nach einem Stoff von gleicher Beliebtheit und Ausnutzbarkeit, und Emanuel Schikaneder blätterte im Wieland nicht vergebens. In der Märchensammlung „Dschinnistan", die der anakreontische Meister redigirte, fand er die Fabel von dem khorassanischen Prinzen Lulu, der die schöne Tochter der Fee Perifirime aus der Gewalt eines bösen Magiers mit Hülfe einer einschläfernden Flöte und eines Alberich-Ringes befreit. Das verhieß ein glänzendes Aufgebot decorativer Künste, auf deren Effect Schikaneder Häuser baute. Aus jener Erzählung, als deren Autor der „Verfasser der Palmblätter" (Liebeskind) genannt wird, bildete er sich sein Libretto, das von dem unserer „Zauberflöte" ursprünglich allerdings erheblich abwich und erst durch ein wunderliches Zusammentreffen von Umständen seine endgültige confuse Gestalt erhielt. In dem ersten Schikanederschen Entwurfe wird Tamino (Lulu) von der sternflammenden Königin, der guten Fee, mit dem gefiederten Hanswurst-Papageno, einer drolligen Erfindung des Dichters, auf den Weg zu der Burg Sarastros geschickt, der ganz so brutal wie der gewaltthätige Zauberer des Märchens die schöne Pamina der unglücklichen Mutter entrissen hat. Mit einer solchen Exposition mußte die Handlung selbstredend einen völlig andern als den jetzigen Ausgang nehmen, und sie hätte es gethan, wenn nicht ein Concurrenz-Unternehmen des Leopoldstädter Theaters sich genau in den Gleisen, die Schikaneder mit seiner neuen Arbeit eingeschlagen, bewegt hätte. Hier hatte nämlich der unermüdliche Wenzel Müller, der Componist der „Teufelsmühle am Wiener Berge", unter dem geschmackvollen Titel „Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither" eine Oper componirt, deren Text ein Schauspieler Perinet aus den Ingredienzien des Dschinnistan-Lulu fabricirt hatte, und diese Oper gefiel so sehr, daß eine Fortsetzung unter dem Titel „Pizichi" ihre Folge war. Nicht willens, diesen gefährlichen Rivalen (gefährlich für die Schau- und Lachlust der großen Masse) zu bekämpfen, hielt

Schikaneder auf halbem Wege inne, verlegte die Reiche des Lichts und der Nacht, nahm freimaurerische Ideen zu Hülfe und gestaltete nun, mit Benutzung des Entwurfs von einem gewissen Gieseke das Buch so, wie Mozart es in Musik setzte. Sorgloser und leichtsinniger mag niemals eine Umarbeitung vor sich gegangen sein. Denn anstatt gründlich mit dem ersten Plan und den wenigen Scenen zu brechen, die das Stück bis zum ersten Finale führten (die Entsendung Taminos und Papagenos durch die Damen), vermengte der kecke Faiseur das eine mit dem andern und stellte dicht neben seine neuen Eingebungen die verkrüppelten Rudimente der alten. Sobald die Königin das Strahlenkleid der segenbringenden Fee ablegte und sich mit Nacht und Tod verbündete, hätten folgerichtig auch die guten Genien, die die Retter begleiten sollen, „drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise", dem Bereich ihrer Macht entzogen werden müssen. Wie kommen diese zarten Geschöpfe nun dazu, der finsteren Dämonenfürstin zu Dienst und Willen zu sein? und wie führen sie ihren Auftrag aus? Sobald sie den Hain des Tempels der Eingeweihten erreicht haben, handeln sie im offnen Widerspruch mit den Interessen ihrer Auftraggeberin (sie begehen eine „Praevarication" in der Sprache der Juristen) und legitimiren sich plötzlich als die echten und rechten Sendboten des Heils, die mit steter Mahnung die Muthlosen und Verzagenden aufrichten, bis die Prüfungsbahn glorreich vollendet ist. Welch' eine Thorheit! Ganz ähnlich steht es mit dem Mohren, nur daß er umgekehrt auf der Seite des Lichtes steht, während er von vornherein der ergebene und geeignete Diener des tückischen Zauberers war. Sobald dieser sich in den würdigen und heiligen Sarastro verwandelte, hätte seines Bleibens in dessen Dienst füglich nicht länger sein dürfen. Blieb er nun doch, so geschah dies lediglich darum, weil Schikaneder zu bequem war, ihn auszumerzen, und weil er vermuthlich die Possen, die von ihm unzertrennlich waren, nicht aufgeben wollte: der einzige dunkle Rest der Finsterniß, die den bösen Geist des Originals umlagerte. Daß der Mohr zu guter Letzt doch mit klingendem Spiele von Sarastro zur Königin, oder mit seinen

Worten von der Tochter zur Mutter geht, ändert daran nichts; er bleibt eine wandelnde Ungereimtheit bei den Eingeweihten, die ihn, den lüsternen, boshaften Gesellen gewiß nicht eine Stunde in ihrem Bezirk geduldet hätten. Ich könnte mir freilich denken, daß ein philosophischer Grübler von dem Schlage gewisser Wagner-Interpreten, wenn er nur wollte, auch in diesen Albernheiten einen tiefen Sinn fände: daß Gut und Böse niemals völlig getrennt und rein aufträten, daß auch in dem Herzen der Königin sich die Mutterliebe und mit ihr die edleren Gefühle regten, die die Knaben gleichsam verkörperten; daß auch in den heiligen Hallen der Osirispriester das Böse noch seine Gewalt übte und mit List und Macht die Guten zu umgarnen suchte. Aber wer wollte sich mit solchen Windmühlen herumschlagen? Liegt der Widersinn und seine Quelle doch so klar zu Tage!

Ist man über diese Dinge aber im Reinen und bereit über sie hinwegzusehen, dann bleibt eine Handlung zurück, die bei aller Plattheit der Versification doch nicht ohne Spannung, sogar nicht ohne Größe und Weihe ist, ganz abgesehen davon, daß sie, reich an theatralischen Contrasten, gerade der Eigenart des Mozart'schen Naturells die glücklichste Handhabe gab. Um gegen Schikaneder gerecht zu sein, muß man nur das Eine vom Anderen, den Inhalt seiner Worte von seinem dichterischen (in diesem Falle allerdings ein starker Euphemismus!) — also von seinem dichterischen Gewande trennen. Daß dies über alle Beschreibung geschmacklos ist, bedarf kaum der Worte mehr. Ist es doch auch seit seiner ersten Zeit zu parodistischen Zwecken stets mit Vorliebe benutzt! Wenn der Priester auf Taminos völlig dunkle Erklärung, er suche „der Lieb' und Tugend Eigenthum", sagt „Die Worte sind von hohem Sinn", wenn Sarastro als geschworener Gegner der Erweiterung des Arbeitsgebiets des weiblichen Geschlechtes der Pamina versichert:

„Ein Mann muß eure Herzen leiten,
Denn ohne ihn pflegt jedes Weib
Aus seinem Wirkungskreis zu schreiten",

wenn der erste Knabe seinen Genossen auf die Frage „Wo ist sie

(Pamina) denn?" antwortet „Sie ist von Sinnen" (!) und wenn die jugendlichen Drei ihre Diagnose dahin stellen:

„Wahnsinn tobt ihr im Gehirne,
Selbstmord steht auf ihrer Stirne",

dann ist das so abgeschmackt, daß das Lächeln darüber allen aesthetischen Unwillen zurückdrängt. Und doch — wen, der die Zauberflöte kennt, stört es noch? So läppische Worte beispielsweise die Knaben und Pamina in der Wahnsinnsscene zu singen haben, so ist doch die Situation, das in ihrer Liebe getäuschte, außer sich gesetzte Mädchen von diesen holden Geschöpfen getröstet zu sehen, so rührend, daß man über dem Kern derselben die Schale der Worte vergißt. Mit jenem aber hatte es der Componist mehr als mit diesen zu thun. Jener gab ihm die musikalische Richtung, an deren Wegen diese nichts zu ändern vermochte. Er hob die musikalischen Schätze des Inhalts und ließ uns die fade Arbeit des Versifex vergessen. Man sollte darum auch nicht allzu viel Gewicht auf diese Misere legen, die im Grunde nur den zerstreuten und unempfänglichen Sinn im Genusse der musikalischen Wunderwelt der Zauberflöte zu stören vermag. Ist sie doch auch schon von der Gewohnheit sanctionirt! Die bisher gemachten Versuche, andere Worte an die Stelle der Schikaneder'schen zu setzen, sind gescheitert; zu eng sind diese „kurzen, bunten Lappen" für unsere Tradition mit dem herrlichen Gewebe der Mozartschen Musik verbunden. Man lasse sie an ihrem Ort und beweise damit ihre Schadlosigkeit und Nichtigkeit am Besten. Ist man aber einmal auf dem Wege sich zu überzeugen, daß die Worteinkleidung für die musikalische Bedeutung eines, und jedenfalls dieses Operntextes ziemlich gleichgültig ist, dann findet man gewiß auch, daß der oberflächliche Librettist einen wahren Glücksgriff that, als er die Personen seines Stücks aus der Welt der Phantasie heraufbeschwor. Mochte er sie immerhin in der einen Hälfte der Handlung plan- und sinnlos durch einander mengen — die musikalischen Gegensätze, die er mit ihnen schuf, waren so charakteristisch verschieden und mannigfaltig, daß er sich allein schon dadurch um den Genius Mozarts seine großen

Verdienste erwarb. Die Welt der Eingeweihten — ihr gegenüber die der Nacht mit ihrem gleißenden Sterngefunkel; Sarastro, die Priester, die Knaben, die sanfte und doch heroische Natur des Prinzen, Paminas Unschuld und Seelenadel, Papageno und sein Weibchen, die Königin, die Damen, der Mohr — welch' ein Reichthum von Contrasten und wie sehr alle zur musikalischen Illustration geeignet. Ist es denn nicht auch ein schöner Gedanke, daß der Muth die Proben, die ihm auferlegt sind und die selbstverständlich in Feuer und Wasser nur symbolisirt erscheinen, mit Hülfe der Liebe überwindet, der Liebe von oben, die auch nach den Worten der Engel im zweiten Theil des Faust dem, „der immer strebend sich bemüht", die Erlösung erringen hilft? Ist es nicht überaus glücklich, daß diesen großgeistigen Seelen eine Folie in den Naturmenschen gegeben ist, denen nichts daran gelegen ist, geistigen und sittlichen Adel zu erlangen, die behaglich und lustig in den Tag hineinleben und nichts als fröhliche Sinnlichkeit suchen, in deren Licht sie alle Dinge anschauen: Papageno und Papagena? Ist es nicht wahrhaft liebenswürdig, daß diese vergnügten Geschöpfe in dem Tempel der Geweihten geduldet und sogar mit Humor behandelt werden, während die niedrigen und unreinen Gewalten vor den Strahlen der Sonne weichen müssen? Aus diesen Verhältnissen entspringt eine Fülle wirksamer Motive, die natürlich sammt und sonders auf absolute Realität keinen Anspruch machen, die aber mit entschieden poetischem Gefühl die wirklichen Dinge in einer phantastischen Welt verallgemeinern und in idealen Typen personificiren. Die freimaurerischen Zuthaten sind für die Handlung dagegen ziemlich gleichgültig und künstlerisch jedenfalls ohne Werth. Die Pflicht der Verschwiegenheit und der Ausschluß der Frauen, die in den drei Damen die schwatzhaftesten und verführerischesten Botinnen zur Versuchung des guten Tamino senden, die Mahnung „Bewahret euch vor Weibertücken" bleiben auch ohne die Geheimnisse der Loge verständlich wie die „Wanderschaft" und die Gestalt des sogenannten „Sprechers". Was diese Dinge für eine symbolische Nebenbedeutung haben mögen, ist für den Genuß des Kunstwerks gleichgültig,

wie denn alle Symbolik immer nur dann künstlerische Bedeutung erlangt, wenn sie aus einer schon an sich verständlichen und organischen Handlung unaufdringlich aber doch hell und klar hervorleuchtet. Jedes Kunstwerk ist Leib und Seele. Ist aber der Leib ein widerspruchsvolles Monstrum, dann verschönt ihn auch die tiefsinnigste Deutung nicht. Muß anderseits der Gedanke, die Idee dem Beschauer erst durch eine weitläufige, künstliche Interpretation zum Verständniß gebracht werden, dann mag sie für die Räthsellust, die Grübelsucht, vielleicht auch für die philosophische Speculation noch so reizvoll sein — der künstlerische Sinn wird von ihr nicht berührt. Daß Mozart, der ein treuer Maurer war, an der Verwerthung des Ceremoniells in der Schikaneder'schen Oper, die er zu der seinen machte, seine Freude hatte, ist vollkommen begreiflich. Auch Goethe wurde ja dadurch angelockt. Alles Symbolische reizte ihn, das Maurerische verstärkte seine Lust und er schrieb den zweiten Theil der „Zauberflöte", mit dem er „dem Publico auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirectionen die Aufführung eines neuen und complicirten Stücks zu erleichtern gedachte." Da sein großer Namensvetter und Geistesverwandter Wolfgang bereits zu den „Eingeweihten" gegangen, dachte er für die Composition an Wranitzky. Die Dichtung verleugnet in Geist und Form ihren Meister nicht, aber sie ist trotzdem nicht bedeutend: der Kampf der Nacht mit dem Licht entbrennt aufs Neue, aber die Machinationen der Königin und ihres wilden Heeres richten sich jetzt gegen den neugeborenen Sohn Taminos und Paminas, den sie im goldenen Sarge verschließen, bis er, der Genius, sich selbst befreit und leuchtend in die Lüfte schwebt. Dem Leid der beiden fürstlichen Gatten ist in dem Schmollen der Gefiederten ein anmuthiges Seitenstück gegeben. Papageno und Papagena trauern um die ausgebliebenen Elternfreuden, bis die Macht Sarastros ihnen auch diese bescheert: aus den großen, schönen Eiern, die sie in ihrer Hütte finden, hüpfen beflügelte Kinder, die sie in goldenen Käfigen mit sich tragen. Die Verbindung beider Partien, der ernsten und heiteren, durch das Flötenspiel Papagenos,

das in den verödeten Palast und in die trauernden Herzen Leben und Freude bringt, ist ebenso gefällig. Viele Zwischenglieder, hauptsächlich wohl verbindende Dialoge, sind unausgeführt geblieben. Es fehlt dem seltsamen Gedicht nicht an einzelnen componiblen Einfällen und Situationen, aber die Scenen sind durchweg für die musikalische Behandlung zu breit angelegt, und für das Publikum, dem Goethe doch einen Gefallen zu erzeigen hoffte, ist durch Contraste nicht genügend gesorgt. Jedenfalls bleibt das Unternehmen eine Empfehlung für Schikaneder. Wäre es die Musik ganz allein, würde dann ein Geist wie Goethe sich bewogen gefunden haben, diesen zweiten Theil zu schreiben?

Sind also die freimaurerischen Ceremonien nur Zuthat und Hülle, so ist ein Andres Herz und Kern der Handlung: die Liebe, das musikalischeste aller Gefühle. Steht sie immer bei Mozart, ganz wie bei Goethe, im Centrum seines Lebens und seines künstlerischen Schaffens, so ist sie in der „Zauberflöte" recht eigentlich das vielfältig variirte Thema. Man braucht nur einmal die Opernstoffe Mozarts neben die der übrigen großen deutschen und halbdeutschen Meister zu stellen, Beethovens Fidelio, Cherubinis Wasserträger, die Opern Webers und mehr noch Marschners, um seiner Liebesverkündigung recht inne zu werden — ebenso wie man die Stoffe Goethes und Schillers nur neben einander zu stellen braucht, um den gleichen Unterschied und Mozarts Verwandtschaft mit Goethe deutlich zu spüren. Kreisen doch selbst die Goethe'schen Balladen und die von ihm als Balladen bezeichneten Gedichte mit verschwindenden Ausnahmen um die Freude und das Leid der Liebe (Die Braut von Corinth, Der Gott und die Bajadere, Das Veilchen, Der Edelknabe und die Müllerin, Der Müllerin Verrath, Der Müllerin Reue, Der untreue Knabe, Der König in Thule, Das Blümlein Wunderschön, Das Hochzeitslied, Die Spinnerin, Vor Gericht u. a.), während der Inhalt der Schiller'schen entweder eine große, erhabene, sittliche That ist (Die Bürgschaft, Der Kampf mit dem Drachen) oder das Walten tragischer Schicksalsmächte, die nichts von der Liebe und ihrem Glück wissen (Die Kraniche, Der Gang

nach dem Eisenhammer, Der Ring des Polykrates, Kassandra u. a.). Es mag hier bei diesem kurzen Streiflicht sein Bewenden haben — ein Jeder aber, der die hiermit angeregten Beobachtungen fortsetzt, wird Belege für den charakteristischen Unterschied der großen Männer in Fülle finden. Aber wie Schiller in seine sittlichen Kämpfe, Goethe in das Liebesleben seiner Gestalten eine unerschöpfliche Fülle von Tönen und Motiven bringt, so durchmißt auch Mozart das Reich der Liebe von ihren Niederungen bis zur lichtesten Höhe und nirgends hat er sich so wunderbar fähig gezeigt, all ihre Saiten zu rühren und aus dem dumpfsten ihrer Reiche bis in die reinen wunschlosen Himmel emporzusteigen, in denen das Eigeninteresse in einer großen, erhabenen Menschenliebe versinkt, als eben in der „Zauberflöte". Von der unruhigen, prickelnden Hast, mit der das Verlangen durch die Adern des „bösen Mohren" (in der kleinen, aber so außerordentlich charakteristischen Arie) rieselt, von der coquetten Sinnlichkeit des Demimonde-Bluts der Damen, durch den herzhaften Naturalismus der Sehnsucht des trefflichen Papageno und die Freuden der Aussicht des befiederten Paares auf eine zahlreiche Nachkommenschaft, bis zu dem klaren Aether, in dem die Neigung der Geprüften geläutert wird; und welche Verschiedenheit wieder in der Arie des Prinzen („Dies Bildniß"), die rein und gehalten, fast noch objectiv, in der verallgemeinernden Idealisirung, in der die Dinge dem Jüngling erscheinen, die Wonnen der Liebe singt, in dem Ungestüm der ersten Begrüßung der Liebenden („Es schlingt mein Arm sich um sie her"), in der schmerzlichen Bewegung des Terzetts „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?", der elegischen Cavatine „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden", der alle Empfindungen aufwühlenden Verzweiflung Paminas und des reinen harmonischen Zusammenklangs der Herzen in der einfachen Weise auf dem Prüfungswege („Wir wandelten durch Feuerfluthen"). Dieser Reichthum in der Behandlung des Liebesthemas ist das Hauptgeheimniß der Wirkung des Schikanederschen Textes; er löste Mozart die Zunge und ließ ihn die Mysterien des Herzens künden, die außer Goethe keinem Deutschen wie ihm vertraut waren.

Daß der abenteuerliche Stoff orientalisches Gewand verlangte, verstand sich von selbst und war durch seine Quellen gegeben. Die Handlung nach Aegypten zu verlegen, lag um der vielfachen Beziehungen des Freimaurerthums zu den Mysterien der Isis willen nahe. Tamino hörte auf, ein „japonischer" Prinz oder ein Prinz von Khorassan zu sein, und wurde schlechtweg zum Fürstensohn, dessen „Vater über viele Länder und Menschen herrscht." Damit war, was sich ohne dies von selbst verstanden hätte, allen Schauspielern und Regisseuren der verständliche Wink gegeben, in keiner Weise, auch im Costüme nicht, ein Lokalcolorit zur Schau zu tragen, das zu den Charakteren und der über allen Räumen und Zeitläuften schwebenden Musik nicht paßte. Die Decorationen aegyptischen Stils waren zwar unentbehrlich, aber sie durften und mußten doch von dem krausen, fratzenhaften Bildwerk des Isisdienstes möglichst frei gehalten werden; für die Priester genügte das lange, weiße, wallende Gewand, die heilige Binde mit den räthselhaften Zeichen und das Abbild der Sonne. Tamino und Pamina wurden am schicklichsten in die einfache schöne Tracht griechischen Schnitts gekleidet, mit der man die Vorstellung eines idealen Menschenthums nun einmal am willigsten verbindet. Das ist denn auch glücklicherweise Tradition geworden, und man hätte kein Wort weiter darüber zu verlieren, wenn es nicht einigen neuerungssüchtigen Köpfen eingefallen wäre, historische Genauigkeit auch in diese von aller Historie und aller Genauigkeit losgelöste Schöpfung zu tragen. Tamino und Pamina mußten nach den Angaben dieser Reformatoren nach Art der Sioux-Indianer frisirt und costümirt werden, mit farbigem Schurz, vielfarbigen Bändern und Zotteln, mit Perlen und Metallen behangen. Genau genommen hätte nun auch ihr Gesicht aegyptisirt werden müssen, aber man versuche einmal sich das Bild auszumalen, denke sich den Prinzen als einen in der Wolle gefärbten Aegypter — und höre dann die Bildniß-Arie, um des schreiendsten Widerspruchs sofort inne zu werden. Nie hat ein Musiker sich weniger um die irdische Hülle seiner Gestalten gekümmert als Mozart in der Zauberflöte, nie ist er dem Ideal näher

gekommen. Es bedurfte für ihn, der doch in der „Entführung aus dem Serail“ die Janitscharen nicht gespart und den rauschenden Schwung des »alla turca« meisterlich copirt hatte, keiner Überlegung, daß die „Zauberflöte“ mit derlei Nationaleigenthümlichkeiten nichts zu thun hatte. Er schuf seine Menschen nach dem schönsten Urbilde, wie der Hellene seinen Hermes, seine Venus von Melos sah und schuf. In seiner ganzen Tonfluth schwimmt kein einziges aegyptisches Atom — was wollen also diese verschnörkelten Zeichen auf den Kleidern seiner Menschen, was das klingelnde Ohrgehänge, der Kakadufederschmuck auf dem Haupt? Das griechische Gewand ist eben darum, weil es das einfachste ist und auf jede überflüssige Zuthat verzichtet, auch das idealste. Einem Tamino, der die weiße Tunica und die Sandalen am nackten Fuß trägt, glaubt man jede Note, wie Mozart sie geschrieben; ein echter Aegypter aber singt anders als dieser wahrheitsuchende, standhafte Prinz, wie eine echte Aegypterin anders als Mozarts Pamina von dem Geliebten und dem Leben ihren thränenreichen Abschied nimmt. Tieck hat einmal für das Drama die Anforderung einer „allgemeinen poetischen Theatertracht“ verlangt, die mir für das Schauspiel darum mehr als bedenklich erscheint, weil sie allzuleicht die Mutter „allgemeiner poetischer Gestalten“ werden könnte, die für die deutliche Gegenständlichkeit des Bühnendramas nicht taugen. Muß man aber eine solche Zumuthung in ihrer Allgemeinheit bekämpfen, so giebt es doch, und vor allen Dingen in der musikalischen Dichtung, Ausnahmen. Die Musik ist kosmopolitischer als das Wort, als die Poesie. Auch wo das Dramatische versagt, reizt und wirkt sie noch durch sich selbst, und jedenfalls spricht sie in der „Zauberflöte“ das letzte, entscheidende, ein ewiggültiges Wort, in einer Schöpfung, die kaum noch mit der Zehe die Erde streift.

Mit Sarastro steht es nicht anders. Zwar seine priesterliche Tracht wird selten verfehlt, aber die Costümgrillen haben sich über das Kleid ergossen, in dem er im ersten Akt, wie Schikaneder will, „von der Jagd“ kommt, den Speer in der Hand, hochaufgerichtet auf seinem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Otto Jahn deutet

kurz an, er halte diesen „Löwenwagen“ für ein Überbleibsel der ersten Anlage des Stücks, und er hat gewiß Recht. Nur liegt das Bedenkliche mehr in der Jagdzurüstung als in dem phantastischen Gefährt. Daß sich dem weisen Herrscher im Reich der Sonne die gebändigten Gewalten unterordnen und sich seinem milden Zügel schmiegen, wäre sogar ein naheliegender, freundlicher, dem Grundcharakter des ganzen Werks verwandter Gedanke, aber das Waidwerk scheint mir für diesen Fürsten der Toleranz und Liebe zu weltlich. Die Jünger der Isis und des Osiris brauchen keine Vegetarianer zu sein, aber das Wesen des Theatralischen verlangt es, daß sich eine dramatische Gestalt in dem ihr eigensten Lichte einführt und darstellt. Darüber, ob Sarastro auch auf die Birsch geht, brauchen wir gar nicht nachzudenken; sehen wir ihn aber zuerst mit Speer, Pfeil und Bogen, so werden wir stutzig und finden, daß das Wort des Bergesalten aus dem Schillerschen Alpenjäger:

„Raum für Alle hat die Erde,
Was verfolgst du meine Heerde?“

auch diesem humanen Walter des Lichts nicht übel anstehen würde. Auch im Bereich der Gralsburg sind die Thiere vor den Geschossen der Jäger sicher, und Parsifal muß es mit Thränen und kindischer Verzweiflung büßen, daß er einen Schwan erlegte. Sarastro braucht nicht im vollen Ornat zu erscheinen, wie es der Tempeldienst fordert (die Scene berührt bekanntlich leichthin auch eine humoristische Seite, die getäuschte Freude und die Züchtigung des Mohren), aber sein Äußeres darf nicht auf den Zerstörer und Vernichter, es muß auf den Vermittler und Friedensstifter deuten. Man kehre sich also nicht an den Schikaneder'schen Waidmann und überzeuge sich, daß auch diese kleinen, anscheinend ganz geringfügigen Dinge über das Wesen des Theatralischen ein helles Licht verbreiten können.

Man hat seit etwa fünfzehn Jahren die „Zauberflöte“, deren alte Decorationen auf allen Theatern zu verbleichen begannen, mit allem nur erdenklichen Glanz malerischer Mittel ausgestattet, der dem Werke, das nun einmal auf die Augen mitberechnet ist, nicht

schadet — nur eine Figur hat man in ihre monarchischen Rechte, soweit mir wenigstens bekannt ist, immer noch nicht zum Vollen eingesetzt: die Königin, die doch um so mehr Sorgfalt verlangen kann, je problematischer sie von Haus aus ist. Ihre erste Arie klagt im Andante in den wahrsten, ergreifendsten Tönen des Mutterschmerzes, in der zweiten entfaltet sie die wildeste Energie, aber weder zu dem einen noch zu dem anderen scheint die glitzernde Coloratur zu taugen, mit der Mozart der „geläufigen Gurgel" der Madame Hofer-Cavalieri zu Liebe beide Musikstücke überreich beladen hat. Ist sie das blitzende Funkenwerk, das leuchtfeuerartig wie Kometenglanz und Meteore die dunkle Gestalt umgiebt, oder ist es auch nur eine dramatische Unart, der Gesangszopf, der einer Constanze, der sogar der hohen Erscheinung einer Donna Anna anhaftet? Ein Glück, daß die erste Deutung möglich ist, zu der ich mich denn auch im Widerspruch mit Jahn, der die Coloratur „unnatürlich und geschmacklos" nennt, im Widerspruch auch mit Ludwig Meinardus, der darin das musikalische, formvoll gestaltete „Keifen" des niederträchtigen Weibes erblickt, bekenne. Was im Munde der Anna und der Constanze unerträglich ist, wird hier ein phantastischer Zierrath, der der Trauer und der Rache den Ernst und die Schärfe nimmt. Welch' böses Dilemma aber für unsere Sängerinnen, deren Stimmen in der hohen Schule der Virtuosität in der Regel an Kraft einbüßen, was sie an Geschicklichkeit gewinnen, und wie sehr ist der Hörer schon zu beneiden, wenn er wenigstens das Technische der Partie in tadelloser Ausführung erhält. Und doch will die Königin als Vertreterin der Mächte der Finsterniß zugleich großartig und leidenschaftlich gesungen sein! Gleich das erste Recitativ (dessen Ähnlichkeit mit dem Sonnenaufgang in dem Benda-Gotterschen Monodrama „Ariadne" man nicht bemänteln sollte) kündet sie pomphaft an. Wie bei Benda, dessen Composition Mozart unfraglich vorgeschwebt hat, theilt es sich hier gewaltsam wie dunkle, schwere Massen: das Gewölk, durch welches dort (in der Ariadne) die Sonne, hier die Königin siegreich hervorbricht. Und so hat sie zu erscheinen, hoch aus den Soffiten, von der Mondessichel herab,

von Strahlen und Sternen umzuckt und umflimmert, wie Goethe sie im zweiten Theil, d. h. in seiner „Zauberflöte“ mit den weit ausholenden Worten einführt:

Schlängelt, ihr Blitze,
Mit wüthendem Eilen,
Rastlos die lastenden
Nächte zu theilen!
Strömet, Kometen,
Am Himmel hernieder!
Wandelnde Flammen,
Begegnet euch wieder,
Leuchtet der hohen
Befriedigten Wuth!

Und im Glanze eines Nordlichts steht sie bei Goethe wie in einer Glorie, während Kometen, Elmsfeuer und Lichtballen sich in den Wolken kreuzen, so daß, wie der Meister in seiner sorglich abwägenden Weise hinzufügt, „das Ganze durch Form und Farbe und geheime Symmetrie einen zwar grauenhaften, doch angenehmen Effect macht“. Behandelt man ihre Erscheinung so, prächtig und ernsthaft, dann könnte man ein Bild von großer Macht und Schönheit schaffen, das trotzdem in überflüssigem Luxus nicht aufzugehen brauchte. Auch gewinnt selbstredend der Kampf des Lichtes gegen die Finsterniß an dramatischer Bedeutung, wenn diese gewaltiger und gefahrdrohender vor unseren Augen erscheint. Der Mohr und die Damen sind doch gewiß nicht dazu angethan, uns große moralische Besorgnisse zu erwecken und uns zum Triumph über ihren Sturz zu begeistern. So bleibt denn nur die Königin. Erscheint aber auch diese nur als eine unschuldige Professorin der höheren Magie, dann weiß man wirklich nicht, was denn Sarastro und seine Schaar so Großes gethan, als sie Tamino und Pamina ihrem Einfluß entzogen. Je schwärzer die Schatten, je wilder und phantastischer die Regionen der Nacht, um so segensvoller das Sonnenlicht, das der Heuchler „erschlichene Macht“ vernichtet und über dem Bunde der „Schönheit und Weisheit“ leuchtet.

Diese Forderung erscheint nur noch berechtigter, wenn man

sich überzeugt, daß das erste Recitativ der Königin die einzige Nummer der ganzen Oper ist, in der das Orchester einen äußeren Vorgang malerisch zu illustriren hat. Dabei ist es freilich außerordentlich bedeutsam, daß die prachtvolle Introduction dieses Satzes nicht nur äußerliche Dinge schildert, sondern daß die Art des Auftretens der Königin von ihrer Herrschernatur nicht getrennt werden kann, die Takte, in denen sie sich ankündigt und erscheint, mithin zugleich auch einen inneren, psychologischen Bezug haben. Überall sonst ignorirt Mozart, wie er sich um das aegyptische Colorit nicht kümmert, alle rein äußeren Geschehnisse auf der Bühne in seinem Orchester vollständig. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Schlange, die dem Adolar in der „Euryanthe" droht, sich in riesigen Ringen durch die Celli und Bässe windet, während Mozart sich um das Ungeheuer, das den Tamino verfolgt, nicht im Geringsten kümmert. Ihm ist der Mensch Alles: die athemlose Eile, die Angst, die Hülferufe des Prinzen waren ihm wichtiger als die Hetzjagd der Boa Constrictor. Sicherlich würde sich kein moderner Musiker während der Wanderung der Liebenden durch Wasser und Feuer das Rauschen der Wellen, das Knistern der Funken im Orchester haben entgehen lassen — Mozart wandelt ungerührt daran vorüber und lauscht allein auf den Herzschlag seiner Geschöpfe, die so ergeben, so gelassen, so feierlich ihre Prüfungsbahn vollenden. Selbst gegen das Ende, wenn die Verschworenen in den Vorhof des Tempels eindringen und ein Getöse wie „Donnerton und Wasserfall" hören, schweigen die Instrumente, und nur einmal, als Pamina sich der grausen Nacht erinnert, in der ihr Vater die Zauberflöte aus dem Stamm der tausendjährigen Eiche geschnitten, zuckt es wie in der Erinnerung leise auch im Orchester wie Blitz und Donner auf. Die Frage, wie weit das Eine dem Anderen vorzuziehen, ist prinzipiell so kurzweg nicht zu entscheiden. Die bloß äußerliche Imitation ist jedenfalls, wenn sich kein seelischer Prozeß damit verbindet, nicht die höchste Aufgabe der Kunst, so gewiß sie das Hauptvergnügen gerade der unmusikalischen Menschen, der völligen Laien ist, die sich von dem Material der Musik, dem

Ton als „Geräusch“, eben so wenig als von ihrem Stoffgebiet, der Zeit, also von ihren ersten Bedingungen loszulösen und über sie hinauszuheben vermögen. Ihnen scheint es darum das Naturgemäßeste und Schönste zu sein, wenn die Musik eine geräuschvolle Bewegung nachahmt, das Trappeln eines Pferdes, den Donner, den Regen, den Hagel, das Tosen der Wellen, scharf rhythmisirte Vogelrufe wie den Wachtelschlag — und auf diesem laienhaften Behagen beruht die Verbreitung so zahlreicher Salon-Clavierstücke mit Titeln wie »La cascade«, »L'onde«, »La pluie des perles«, „Husarenritt“ u. dergl. nicht zum Wenigsten. Ein großer Meister, in dem sich ein reiner, kindlicher Sinn mit echter musikalischer Genialität verband, Haydn, hat uns wohl den Beweis geführt, daß eine solche Tonmalerei in den edelsten musikalischen Fluß gebracht werden kann — aber es gehörte auch seine Begabung, seine süße Melodik und die unschuldige Seele seiner Muse dazu, um uns an diese hold spielende Kunst zu fesseln, und schließlich nehmen wir sie doch auch nur mit alle dem, was sich über sie erhebt, in den Kauf. Das Brüllen des Löwen, der Tigersprung, das Zirpen der Grille, der Hahnenschrei ist es nicht, was der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“ ihren Ruhm gesichert hat. Daß sich auch Beethoven in der Pastoralsymphonie, also bei der orchestralen Wiedergabe des Zaubers, den ein Naturbild auf die Seele ausübt, gelegentlich kleiner Tonmalereien bedient, weiß man zur Genüge — aber es geschieht doch äußerst selten, und nicht sie sind es, um derentwillen er sein Meisterwerk geschrieben hat; sie verweben sich nur in den breiten musikalischen Teppich wie kleine Flöckchen, das Bild verdeutlichend, das weit davon entfernt ist, sich aus ihnen zusammenzusetzen. Das gilt von rein instrumentalen Werken, die mit dem Drama, dem Theater nichts zu thun haben. Findet diese Berührung statt, dann tritt die Frage allerdings in eine andere Beleuchtung, und die Entwicklung der Oper zeigt uns, daß, je mehr die Musik ihre eigenen Wege zu gehen aufhört, je mehr sie also zum dramatischen Factor wird, desto stärker auch das Bestreben auftritt, Alles, jeden dramatischen und scenischen Vorgang in ihr Bereich zu

ziehen und nichts, was sich auf dem Podium begiebt, unbeachtet zu lassen. Bei Gluck, dem musikalischen Dramatiker, zeigen sich die ersten Spuren solcher scenischen Malerei, gelegentlich auch bei Mozart (das Duell des „Don Juan") und Beethoven (das Melodram und das Grabeduett im „Fidelio"), bis sie bei Weber ganz entwickelt auftreten (die Wolfsschlucht), um endlich bei Richard Wagner als Forderung aufzutreten. Es ist davon noch zu reden, und jedenfalls läßt sich so viel sagen, daß diese Entwicklung eine steigende Anerkennung des dramatischen Wesens der Oper bedeutet. Auch wäre gewiß nicht das Geringste dagegen zu sagen gewesen, wenn Mozart sich zu den Tonmalereien, die der Text der „Zauberflöte" geradezu provocirte, entschlossen hätte. Er aber blickte tiefer und höher zugleich. Er ließ „den Geist den Körper bauen", die Seele des Werks die Form erzeugen, und als er auf dies musikalische Beiwerk verzichtete, traf er mit der Sicherheit des Genies das Richtige. Gerade in der Zauberflöte wären diese materiellen Dinge vom Übel gewesen. Die Stoffwelt hat mit diesen Tönen nichts gemein; der Mensch ist hier das Maß der Dinge.

Wie aber schildert der große Meister, wenn er mit dem inneren Ohre hört! Ich kenne in dieser Beziehung kaum etwas Herrlicheres und zugleich Einfacheres als das Accompagnement der Wasser- und Feuerprobe. Die hülfreiche Flöte bläst eine liebliche, beruhigende, trostreiche Weise, zu der leise, kaum hörbar, nur eben angeschlagen die Accorde des Blechkörpers und das Klopfen der Pauken treten. Durch diese rhythmischen Einschnitte erhält das Ganze den Charakter eines feierlichen Marsches. Aber nicht dies ist die Hauptsache. Was so unsäglich ergreift, ist der geistige Ausdruck dieser Töne. Man fühlt die hohe Bedeutung des Augenblicks — darum schweigt alles Leben im Orchester, um ganz nur die Aufmerksamkeit auf das Geschick des wandelnden Paares zu lenken, dessen Pfad die Flöte gleichsam erhellt. Es ist, als hielte die Menschheit den Odem an, in stiller, ängstlicher und doch gefaßter Erwartung. Nur in dem leisen Pochen der Pauken verräth sich das Klopfen des Herzens, während es aus den Blechaccorden wie ein Zuruf zur Sammlung,

zum Ausharren tönt, wie eine Mahnung, daß Leben und Tod, Sieg und Untergang in der Hand der Götter liegen. Und wie contrastirt mit dieser feierlichen Spannung der Ausbruch der Freude nach dem Bestehen der gefährlichen Prüfung! Die Liebenden selbst bewahren auch hier ihre edle, bescheidene Gefaßtheit; sie stimmen kein jauchzendes Triumphlied an, nur eine einfache glückstrahlende Variante ihrer Wanderweise bei den Worten „Gewähret ist uns Isis Glück" verräth uns, was in ihrem Innern vorgeht — desto voller und glänzender ertönt der Jubel der Eingeweihten, die die neuen Genossen in ihrem Bunde willkommen heißen.

Einer ebenso machtvollen Wirkung, wie sie in jenen Accorden des Blechkörpers liegt, begegnen wir bei gleicher Einfachheit der Ausdrucksmittel in dem ersten Satz der Knaben, deren Gesänge vielleicht das Reinste und Lauterste des ganzen Werkes und ebenso viele Beweise für die staunenswerthe Mannigfaltigkeit der Mozartschen Charakteristik sind. Diese liebenswürdigen Wesen stehen über den Kämpfen des Lebens, über dem Zweifel und der Hoffnung, denen selbst Sarastro und seine Getreuen nicht entnommen sind. Sie äußern sich darum ohne alles Pathos, das der sturmfreien klaren Aetherregion, der sie angehören, fremd sein würde. Schon wenn sie genannt werden (in dem ersten Quintett der Damen, Taminos und Papagenos), verbreitet es sich wie Glanz und Glorie, und glänzend, wie unter dem Licht eines Sternes, das in dem g der Holzbläser über den Stimmen schwebt, erscheinen sie, als sie Tamino in den Tempelhain führen und ihm die ersten freundlichen Rathschläge ertheilen. Es ist ein feierliches Tonstück, das Posaunen, Trompeten und Pauken wie der Marsch während der Wasser- und Feuerprobe verwendet, aber seine Gehaltenheit bleibt graziös und den Textworten entsprechend klingt es aus ihm schon wie Zuversicht und Siegesfreude. Der einzige Stoß der Bläser nach den Mahnrufen „Sei standhaft, duldsam und verschwiegen" redet nachdrücklicher als eine ganze Predigt. Und wie leicht und fröhlich flattern die Genien in ihrem zweiten Satz heran, wo es nichts als ein aufmunterndes Wort und die Bescheerung von Trank und Speise gilt. Wie voll

und fest begrüßen sie im letzten Finale die aufgehende Sonne und wie beweglich trösten sie die verzweifelnde Pamina; das Entsetzen streift sie kaum, aber zu schmeicheln verstehen sie lieblich, und wenn sie sich bei den Worten „Holdes Mädchen“ im As-Dur-Accord vereinigen, um nach kurzem Einhalt mit einem „Sieh uns an“ fortzufahren, dann liegt in diesen wenigen Tönen ein Balsam, der auch das wundeste Herz heilen kann. Schalkhaft erscheinen sie, ganz der Situation angemessen, noch ein viertes Mal, um Papageno von seinem thörichten Selbstmordversuch zurückzuhalten und ihm sein junges Weib zuzuführen. Das Alles ist entzückend schön und darum ist es doppelt schade, daß es nur den wenigsten Theatern möglich ist, bei dem reichen Personal der „Zauberflöte“ auch die Knaben ausreichend zu besetzen. Jugendliche helle Stimmen müssen diese Weisen singen, in deren durchsichtigem Gewebe jede, auch die kleinste Verletzung der Festigkeit und Reinheit des Tones schon eine empfindliche Störung bedeutet.

Auch für die Liebenden sind die musikalischen Qualitäten werthvoller als die dramatischen, das Naturell wichtiger als die Routine. Jugend und Schönheit der Stimmmittel im Bunde mit musikalischer Bildung entscheiden das Gelingen, und über eine Unzulänglichkeit und Unbeholfenheit der Darstellung sieht man nachsichtig schon einmal hinweg. Uebertriebene dramatische Bewegung würde selbst der erregtesten Scene der ganzen Oper, Paminas Verzweiflung, die doch immer noch maßvoll gehalten ist, schaden, wie ein zu heldenhafter Stimmklang, ein zu selbstbewußter Vortrag dem Tamino, der in allen Lagen auf einen echten, hellfarbigen lyrischen Tenor rechnet, der allein der anmuthigen Cantilene mit der Flöte gerecht werden kann. Denn alles dramatisch Erforderliche hat Mozart bereits für den Sänger gethan: durch seine Composition gethan, die den großen Mann selten so glorreich als den Meister musikalischer Declamation zeigt wie eben in den Gesängen des Tamino. Man betrachte die Bildnißarie: wie ist in ihr genau der Accent gewahrt, den das Wort auch in der Rede erhalten würde, und wie ist nur das herausgehoben, was dem Sinne nach herausgehoben zu werden verdient!

Wie fließen die ersten Sätze so ganz einfach und natürlich; wie hält in dem zweimaligen „Ich fühl' es" die Empfindung, als suchte sie nach dem entsprechenden Ausdruck, an sich, um dann auf das entscheidende Wort „Götterbild" allen Nachdruck zu legen und beruhigt im schönsten musikalischen Fluß auszuklingen. Und nun setzt im Orchester das Thema des Mittelsatzes ein, das die Singstimme aufnimmt: „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen", und wiederum „Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen" — und bei dieser Wiederholung enthüllt sich aufs Neue die künstlerische Wahrheitsliebe und Gewissenhaftigkeit des Meisters. Denn: würde die musikalische Phrase, die Tamino zu den Worten „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen" singt, bei den Worten „Doch fühl' ich's hier wie Feuer brennen" ganz unverändert wiederholt worden sein, dann hätte das Wort „Doch" einen zu starken Accent erhalten, dem der schwächere auf dem wichtigeren Worte „fühl" nicht entsprochen hätte. Das fühlte Mozart. Er nimmt darum mit der Melodie eine ganz geringfügige und doch höchst bedeutungsvolle Veränderung vor und betont nun so, daß das Wort „fühl' ich's" mit einer wahren Inbrunst des Gefühls declamatorisch herausgehoben wird, dem Sinne und der Empfindung gleich entsprechend. Kleine Züge wie diese beweisen Mozarts ganze erhabene Größe und zeigen den Musiker und Dramatiker in ihm herrlich verbunden. Denn die Art und Weise, wie er fast immer dem Worte sein Recht läßt, ist ebenso fern von der sklavischen Heerfolge, die Liedercomponisten wie Reichardt und Zelter dem Texte leisten, dem sie durch die Musik nichts Neues hinzufügten, wie von der Declamation Glucks, der über dem treuen Bemühen, den dramatischen Accent zu treffen, den musikalischen Sinn allzu oft darben läßt. Mozart declamirt, aber er bringt durch die Musik zu den Linien gleichsam die Farbe, zu den tonlosen Worten den Gesang der Menschenstimme und dabei verfällt er weder in die Willkür Beethovens, dessen symphonischer Stil sich über den Wortaccent und -Sinn ebenso oft wie über die Grenzen der Stimme hinwegsetzt, noch in den Fehler Webers, dessen Melodienbildung, durch eine lyrische Stimmung oder eine dramatische Situation hervor-

gelockt, fertig war, ehe er sich Rechenschaft gegeben, wie sie sich zum Worte verhielt, das sich denn oft genug eine ganz unmögliche Declamation gefallen lassen muß. Mozart hat von ihnen Allen das Geheimniß der goldnen Mitte am Sichersten gefunden.

Anders als mit dem Tamino und seiner theatralischen Verkörperung steht es natürlich mit dem Buffo der Oper, aus dessen Federkleide der deutsche Hanswurst, man kann kaum sagen: verkleidet herauslugt. Papageno erfordert einen ganzen Schauspieler, der das nicht auszurottende Clownvorrecht des Improvisirens mit Fröhlichkeit und Bescheidenheit zugleich verwaltet und selbst über eine Narrendummheit mit Anmuth hinwegvoltigirt. Mozart hat diese nicht nur nicht getadelt, er hat sie sogar selbst unterstützt. Als er Schikanedern einst „Ein Mädchen oder Weibchen" auf dem Glockenspiel hinter der Scene begleitete, brachte er mit Fleiß zur Unzeit ein „Arpeggio", so daß Schikaneder, dessen Klöppel die Glocken nicht gestreift hatte und hatte streifen dürfen, erschreckt in die Coulissen starrte, bis er den Zusammenhang begriff und bei der Wiederholung der Stelle so lange zögerte, bis Mozart, der den Scherz nicht erneuern wollte, nun wohl oder übel zum zweiten Mal die unangebrachte Figur spielen mußte. Da schlug Schikaneder sein Instrument mit dem Zuruf „Halt's Maul". Alles lachte, und Mozart berichtete seiner Frau über das curiose Intermezzo: „Ich glaube, daß Viele durch diesen Spaß das erste Mal erfuhren, daß er das Instrument nicht selbst schlägt." Die Grenzen dieser Zusätze sind freilich ganz dem ästhetischen Gefühl des Darstellers überlassen und dies findet seine Richtschnur am Sichersten in der musikalischen Gestaltung dieses eigenartigen lustigen Bruders. Papageno ist ganz und gar Naturkind, ohne Ideale, nur auf den harmlosen Genuß des Daseins bedacht; Streit und Kampf sind seine Sache nicht und über das Jenseits und seine Geheimnisse hat er wenig Lust sich den Kopf zu zerbrechen. Aber er empfindet gesund, besitzt einigen Mutterwitz, gewöhnt sich an den Anblick des Mohren, da schwarze Menschen am Ende ebenso natürlich als schwarze Vögel seien, und ist vor Freuden außer sich, als ihm sein lachendes weib-

liches Ebenbild urplötzlich gegenübersteht. Niemals aber ist er roh, und so reichliche Plattheiten Schikaneder ihm aufgepackt hat — Mozart hat Alles gethan, auch die gewöhnlichsten Späße durch seine Töne lieblich auszuschwellen und zu adeln. Hat der Textdichter um die Erschaffung dieser originellen Gestalt einige Verdienste — tausendfach mehr hat Mozart um ihre musikalische Behandlung. Weder der Buffostil der italienischen Oper noch der Ton des deutschen Singspiels gaben ihm das Vorbild, er ging mit Sicherheit seine eigenen Wege. Einzig der coupletartige Charakter der Lieder („Der Vogelfänger" und „Ein Mädchen oder Weibchen") macht unserem Volkston Concessionen, aber wie himmelhoch stehen diese Perlen an Klarheit, Grazie und Feinheit des Schliffs auch über den Weisen eines Dittersdorff, der gewiß kein kleiner Meister war. In allen andern Nummern aber gehört Papageno nur Mozart und ist in seiner Art auch nur eine drollige, krausbunte Brechung des Lichts, das die Seele der „Zauberflöte" ist. Ganz auf den idealen Stil des Werkes gestimmt, nur in den niedrigeren Ausdrucksformen, die seinem Wesen die angemessenen sind, erscheint er schon in dem einfach-herzlichen Zwiegesang mit Pamina, in den Quintetten, in dem Hänseln des Mohren und seiner Helfershelfer, und vollends isolirt steht er in der großen Scene, die durch den Strick ein so schlimmes Ende nehmen zu sollen scheint. Das ist ein feingesponnenes Tonstück, weder Lied, noch Arie, ohne strengen Abschluß, von einem seltenen Stimmungsreichthum, ganz flüssige Beweglichkeit, aber selbst in der grotesken Todesbeschwörung immer noch gefällig; federleicht — nie schwerfällig. Wer diesen Tönen Stimme zu leihen hat, kann im Dialog unmöglich in den überderben Jargon des Galeriekomikers unvermittelt zurückfallen. Jung und fröhlich, bei aller Thorheit von frischer, selbst inniger Empfindung wie Papageno's Herz sind seine Melodien; so müssen auch seine dialogischen Scherze geartet sein. Die dicken, überroutinirten Bässe, die gelegentlich einen Ausflug ins Land der Operette zu machen haben, sollten ihm ewig fernbleiben.

Nur dieser verklärende, das Niedrige beschwingende Geist der

Mozart'schen Musik macht es auch begreiflich, daß dicht neben eine solche Gestalt die Schaar der Eingeweihten gestellt werden konnte, neben das Hopsasa des Vogelfängers der mühsam ernste, fast keuchende Satz, mit dem sich die Schrecknisse der Mysterien eröffnen. Mit drei energisch pochenden C-Schlägen beginnt er — im zweiten Takte scheint sich das seufzende Herz gegen den harten Schicksalsschluß aufzulehnen; die Schläge wiederholen sich auf dem G, noch ein Seufzer, und dann blickt das Auge auf den vielfach gewundenen, gefahrvollen Weg, der zum Ziel oder zum Tode führen soll. Der großartige C-Moll-Satz mit dem gestoßenen Thema, das durchgeführt wird, als Cantus firmus die von den Wächtern des Heiligthums (den Geharnischten) gesungene Melodie des Chorals „Ach Gott vom Himmel sieh darein" in der Mitte seiner kunstvollen Verschlingungen, sucht an herzbeklemmendem Ernst seines Gleichen und verfehlt im Theater nur darum so oft seine Wirkung, weil das Auge durch die Künste der Ausstattung zu sehr in Anspruch genommen wird. Und doch liegt hier die Krise des Werkes. Der Ausruf Paminens, die dem Geliebten in der Gefahr zur Seite stehen will, der reine, begeisterte Zusammenklang der Stimmen der Liebenden mit denen der Wächter: „Wir wandeln durch des Tones Macht", der endliche Triumph des Sieges wirkt erst dann ganz so herrlich und beglückend, wie Mozart gewollt, wenn man sich in dies Labyrinth der Ängste hineingehört und -gelebt hat.

Vom Gesichtspunkt dieses Satzes erschließt sich auch das Verständniß der Ouvertüre ohne Schwierigkeit. Nur steht diese, die den Inhalt des ganzen Werkes zusammenfaßt, über der Sorge und der Noth der Kämpfe, während jener ganz von der Schwere des Irdischen belastet ist. Es ist ein Gegensatz wie in dem Schiller'schen „Ideal und Leben". Unten müht sich verworren die Menschheit, oben im Reich der Ideale thront leuchtend die Gewißheit, der Sieg, die Vollendung:

„Wenn im Leben noch des Kampfes Wage
Schwankt, erscheinet hier der Sieg."

— — — — — — — — — — —

„Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.“

Auch in der Ouvertüre redet die strenge Form der Fuge von wechselvoll-verschlungenen Pfaden, aber sie thut es gleichsam spielend, frohlockend, und überwindet alle Hindernisse wie im Scherz. Das Thema, das an das Motiv einer bekannten Clementischen B-Dur-Sonate unfraglich erinnert, ist auch nicht dazu angethan Besorgnisse zu erwecken, selbst wenn es nach der Unterbrechung der Blas-Accorde in der Mollfärbung, contrapunktisch erstaunlich kunstvoll behandelt, wiederkehrt. Auch mit den Schrecknissen wird hier nur gescherzt. Da die Accorde die nämlichen sind, die der Aufnahme des Tamino vor den Prüfungen im Stück in der Priesterversammlung vorausgehen, so liegt der Gedanke nahe, daß die erste ganz sonnige Hälfte der Ouvertüre gewissermaßen eine Abstraction der (überwundenen) Kämpfe der Eingeweihten giebt, während die zweite, die durch den Eintritt des Moll und die Engführung des Themas ernsthafter und bedenklicher wird, den noch auszustreitenden Kampf (des Tamino) behandelt. Auch diese Deutung nimmt jedoch dem Tonstück nichts von seinem über den Dingen stehenden, überirdischen Charakter, und vollends wenn mit dem Es-Dur das Thema in seiner ganzen Heiterkeit und Leichtigkeit wieder erscheint, schwindet auch die geringste Sorge: voll und blendend schlagen die Lichtwellen über uns zusammen. In der That ist diese Lichtvorstellung, die auch Jahn, Ulibischeff und Andere mit der Ouvertüre verbinden, eine ganz naturgemäße, auf den sinnlichen Eindruck gestützte. Alles ist strahlende Helligkeit. Daß die Sonne die Nacht besiegt, ist ja das Thema des Stückes, und dies dictirte dem Meister die Ouvertüre. Er schickte seinem Werk das leuchtende Panier vorauf, in welchem und durch welches seine edlen Menschen siegen sollten.

So war denn die Speculationssucht eines um seine Casse besorgten Theaterdirectors der Kunst zum unendlichen Gewinn ausgeschlagen. Was ein buntscheckiger Harlekin für die Masse werden

sollte, wurde ein Götterbild. Das Publikum und die Modeautoren bemächtigten sich der neuen Erscheinung zunächst nur im niedrigsten Sinne; jenes begehrte neue Einlagen, neue Wasser- und Feuerfluthen, neue Costüme — diese ließen der Zauberflöte alle möglichen Zaubergeräthe folgen, Zauberring, Zauberpfeil, Zauberspiegel — kein Gegenstand, der nicht durch den „Zauber" gefeit worden wäre. Sie alle sind vergangen. Es fehlte zu Mozarts Zeit nicht an verständigen Leuten, die es des großen Mannes für unwürdig erklärten, daß er seine unsterbliche Kunst an einen so läppischen Vorwurf gewandt. Heute ist das anders geworden. Seine Kunst scheint nur um so bewunderungswürdiger, je schaler die Textunterlage sich darstellt. Was aber in dieser an trefflichen Keimen enthalten ist, hat sich für unser modernes Gefühl mit dem süßen, beseligenden Gehalt der Mozart'schen Musik so durch und durch getränkt, so vollgesogen, daß wir seine Absurditäten vergessen und um Mozarts willen und durch ihn die sittlichen Kämpfe Tamino's mit Ehrfurcht wie ein Mysterium betrachten, nicht minder heilig als Calderon's „Standhafter Prinz", kaum weniger tief als „Faust" und „Parzival" — oder „Parsifal". In diesem Sinne wird ihre Bedeutung, jedenfalls für Deutschland, noch wachsen. Wenn irgend ein Volk, dann lieben wir Deutschen das Symbolische — und wie könnten wir das Höchste und Tiefste reiner als in dieser Gestalt empfangen? Man denkt daran, die „Zauberflöte" auch in Bayreuth fern vom Geräusch des Tages aufzuführen. Das ist schön und gut und wird die Stätte ehren. Das Höchste ist es aber doch, daß sich dies Werk auch inmitten der Alltäglichkeit seine immer neuen Triumphe erzwingt und, wie es den naiven Sinn erheitert, den ernsten im innersten Kern des Herzens erfaßt und an die Pforten der Ewigkeit führt.

III.

Beethoven.

Fidelio.

Eine Äußerung Beethovens, er habe Stoffe wie den Don Juan und Figaros Hochzeit nie componiren können, wird eben so oft citirt wie der Vergleich des unsterblichen Meisters mit Schiller, Mozarts mit Goethen, vielfältig variirt. Wenn nun auch in jenem Wort, das eine auch sonst geäußerte Abneigung Beethovens gegen die vermeinte oder wirkliche Frivolität der beiden spanischen Opern Mozarts verräth, eine Verkennung des künstlerisch reinen Gehaltes dieser unvergleichlichen Gebilde ruht, so ist es doch aus des Meisters Natur heraus vollkommen verständlich und unsagbar verehrungswürdig. Er kannte keine Liebe ohne Treue, er wollte nichts als nur von dem Weibe, das, wie er sich ausdrückt, nur „erlaubt sein ist", der Zug zum Erhabenen, das starke Pathos seines Wesens wandten sich von dem bloßen Getändel, dem müßigen Genießen der Liebe ab — er mußte, wenn er die Liebe besang, zugleich von der Macht zeugen können, mit der sie auch den Schwächsten beseelt. Eine große That! ohne diese gab es für ihn keinen dramatischen Inhalt. Wenn Goethe ganz wie Mozart die Liebe zu verkünden nicht müde wird, der eine Wolfgang dem andern mit einer unvergleichlich individualisirten Reihe liebender Frauen zur Seite tritt (Adelheid, Clärchen, Gretchen, Marianne, Ottilie dort — Constanze, Elvira, Zerline, die Gräfin, Susanne, Pamina hier), so stellt Schiller nur ein einziges Mal ein liebendes Paar ganz in die Mitte einer Tragödie (Kabale und Liebe),

ein Paar, das überdies schon bei seinem ersten Erscheinen die tragischen Schatten umlagern. Selbst in der Ballade (und hier sogar, wie noch nicht genügend beachtet ist, besonders deutlich) tritt der Unterschied auffällig hervor. Goethe, der nebenbei bemerkt jedes nicht rein lyrische, persönlich empfundene Gedicht, das auch nur den kleinsten Handlungskeim, das geringste Heraustreten aus dem eigenen Ich enthält, als Ballade bezeichnet, Goethe sieht auch in dieser eng umschlossenen Welt im Mittelpunkt der Dinge den leuchtenden Eros. „Der Gott und die Bajadere" und die „Braut von Corinth", seine ausgeführtesten Balladen, legen die Handlung leicht und lose um den Genuß einer Liebesnacht; das zierliche „Veilchen" (zu dessen Composition sich Mozart fand) singt von der Qual verschmähter Neigung, der „Untreue Knabe" und „Ritter Kurts Brautfahrt" melden in verschiedenen Tönen von dem Schicksal verlassener Mädchen, „Das Blümlein Wunderschön", „Die Spinnerin", „Vor Gericht", „Der Edelknabe und die Müllerin", „Der Junggesell und der Mühlbach", „Der Müllerin Verrath", „Der Müllerin Reue", „Wirkung in die Ferne", „Wanderer und Pächterin" — führen sie uns nicht alle zur selben Quelle? Die wenigen aber, die eine Ausnahme machen (darunter der Zauberlehrling und die Krone der Goethe'schen Balladen, der „Erlkönig"), unterscheiden sich wieder durch einen anderen Zug von den Schiller'schen, die sammt und sonders entweder eine große, sittliche, heldenhafte That oder das strenge Walten eines gerechten Schicksals feiern. Feindliche Wellen und Mörderrotten stellen sich dem Jüngling in den Weg, der den Freund aus den Händen des Tyrannen lösen muß und den die Treue nicht wanken und weichen läßt; Leanders Liebe überwindet den Hellespont und kämpft bis zum Tode mit dem erzürnten Meergott, von der Wagelust der Jugend, die der Gefahr zum Trotz mit einem Blick auf die schöne Königstochter zum zweiten Mal das Unmögliche unternimmt, redet der „Taucher"; in den „Kranichen", dem „Eisenhammer", dem „Ring des Polykrates" spinnt eine Gottheit dem Menschen rächend und ausgleichend die dunklen Fäden; die ritterliche That des Johanniters und seine Demuth scheint dem Dichter wie

die bescheidene Unterwürfigkeit Rudolfs von Habsburg unter den Dienst der Kirche des Gesanges werth. Alle ringen sie und kämpfen, fallen oder überwinden sich. Der „Erlkönig“ entrollt wie der „Todtentanz“, wie der „Sänger“ gleichsam nur ein Bild — aber der dramatische Streit, die Schürzung und Lösung eines Knotens fehlt. In diesem Drang zum Dramatisch-Großen, Sittlich-Bedeutenden ist Beethoven Schiller ebenso wie in dem dithyrambischen, hymnengleichen Charakter seiner Lyrik wesensverwandt, wie es nur ein Künstler dem andern sein kann, und als hätte die Kunstgeschichte uns die Zusammengehörigkeit der großen Beiden recht klar machen wollen, läßt sie den Meister in seiner riesenhaften, letzten Symphonie, als der Ton allein das Unaussprechliche nicht mehr zu umschreiben vermag, die Hand des Dichters ergreifen: „Laßt uns das Lied des unsterblichen Schiller setzen“ schreibt er mit einem feierlichen Entschluß in sein Skizzenheft — und dahin braust jene hinreißend einfache Weise, um mit dem großartigen, ungefesselten Wort sich in immer ungemessenere Weiten aufzuschwingen. Auch im zweiten Finale des „Fidelio“ klingt eine Erinnerung an das Lied „an die Freude“: „Wer ein holdes Weib errungen Stimm' in unsren Jubel ein.“ Es ist nicht etwa ein zufälliger Anklang. Beethoven hat diese Worte ausdrücklich gewollt.

Beethoven hatte sich, sobald er sich im vollen Besitz seiner künstlerischen Kräfte fühlte, unablässig nach einem Opernstoff gesehnt, aber seine ausgesprochene Eigenart machte ihm die Wahl schwierig. Wir sehen ihn mit seinem Jugendfreund Amenda über ein Libretto correspondiren, lange nachdem der Fidelio in seiner ersten Gestalt erschienen war, mit Theodor Körner (im Jahre 1812, wie wir durch Tiedge erfahren) den Text einer Oper berathen, die nichts Geringeres als die Heimkehr des Odysseus behandeln sollte; die Composition eines „Romulus“ von demselben Treitschke, der an den „Fidelio“ die letzte Hand gelegt, schien im Jahre 1814 sogar beschlossene Sache zu sein — wieder aber täuschte der sich nie genügende Meister die Hoffnung seiner Freunde. Der dramatische Boden war ihm heiligstes Land; nur mit ganz geweihter Seele

wollte er ihn betreten. Die bescheidenere Form eines Festspiels, wie die „Ruinen von Athen“, gab ihm gleichsam nur einen Anreiz, dramatisch zu plänkeln, seine Kräfte halb spielend zu versuchen. Die Musik zum „Egmont“, der ihn bis an sein Lebensende beschäftigende Gedanke, den Goethe'schen „Faust“ zu componiren, manches kleinere Werk, seine Schauspielouvertüren, die Composition eines Kriegerchors, einer Harfenromanze und eines Melodrams zu einem vergessenen patriotischen Schauspiel „Leonore Prohaska“ zeigen seine Seele nur aufs Neue in beständiger Kreisung um den dramatischen Altar. Von der ersten Jünglingszeit bis in seine letzten Tage ein beständiges Verlangen und Suchen. Dazu kam noch seine stete Beschäftigung mit den Schöpfungen und den Anforderungen der Bühne und ihrer Theorie. Er war im Shakespeare wohl bewandert, kannte Schiller und Goethe gründlich und verehrte den Aristoteles, von dem er in seinen Conversationsheften gelegentlich ein Wort aufzeichnet. Von Gluck war er allerdings kaum gestreift, sei es, daß der Musiker in ihm zu mächtig war als daß er die völlige Unterordnung des Tones unter Wort und Handlung mit seinem innersten Wesen hätte in Einklang bringen können, sei es, daß ihm der Ausgang von der opera seria, mit der Gluck sich eben auf seine reformatorische Art auseinander setzte, unsympathisch blieb und unfruchtbar schien. Mozart aber bewunderte er trotz der Abneigung gegen die Handlung des „Don Juan“ und „Figaro“ grenzenlos, und die „Zauberflöte“ gab ihm unter den Stürmen und Widerwärtigkeiten des Lebens mehr als einmal erquickende und tröstende Asylruhe. Alle älteren und jüngeren Zeitgenossen beachtete er gewissenhaft, und mit Goethe theilte er die hohe Schätzung des Librettos der »Deux journées« (des „Wasserträgers“). Cherubini wandte er sich überhaupt mit großer Liebe und Verehrung zu, und als er nach langem Wünschen und Prüfen endlich die Hand entschlossen nach einem dramatischen Vorwurf ausstreckte — der einzige erfolgreiche Griff! — da mochte ihn außer der rasch entbrannten Lust zu dem ihm so ganz verwandten Stoff auch das Verlangen locken, mit dem berühmten Italiener in die Schranken zu

treten — denn daß Cherubini nach Wien kommen werde, daß er sich verpflichtet habe, für die Hofbühne der Kaiserstadt eine Oper zu schreiben (Faniska) und diese und vielleicht noch eine andere auf Veranlassung des Directors Freiherrn von Braun persönlich zu dirigiren, wußte die musikalische Welt längst. Der Zufall wollte, daß das Drama, das Beethoven wählte, wie das des „Wasserträgers" ein sogenanntes Rettungsstück war. Auch kam Cherubini mit dem rührigen Freiherrn wirklich recta von Paris und dirigirte im Sommer 1805 den „Wasserträger", der nach einem Bericht der Allg. Musik-Zeitung mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. „Jede schöne Stelle wurde beklatscht und am Ende der Componist einstimmig und mit Jubel hervorgerufen." Am 25. Februar 1806 leitete er, um alle schönen Verheißungen Braun's zu erfüllen, auch die erste Aufführung der „Faniska", die bereits am 3. März zum dritten Male (zu Cherubini's Benefiz) gegeben wurde. Neuer Erfolg, neuer allgemeiner Jubel und Hervorruf. Unterdessen war Beethoven's „Fidelio" klanglos zum Orkus hinabgesunken und bald, nach kurzem Erwachen, zum zweiten Male ruhmlos bestattet. Ein bittrer Tropfen für den großen, begeisterten Mann! Nur Wenige hielten treu zu ihm. Der gute Breuning ließ sogar ohne sein Wissen beide Male ein Gedicht drucken und im Theater vertheilen. Es sind schlechte Verse, aber sie kommen aus einer herzlichen Anempfindung. „Sei uns gegrüßt auf einer größern Bahn, Worauf der Kenner Stimme laut dich rief, Da Schüchternheit zu lang zurück dich hielt" beginnt das erste Carmen. „Und eigne Rührung lehrt dich Herzen rühren" — damit kommt es auf den Kern. Breuning wußte, wie Beethoven lieben und geliebt sein wollte, mit welcher heiligen Inbrunst er Treue hielt; er wußte, wie der jähe Bruch seines Liebesglücks, die schmerzliche Enttäuschung, die ihm Giulietta Guicciardi bereitet, seine Sehnsucht von diesem wirklichen Bilde der Untreue nur heißer und frömmer zu einem Ideal der Treue emporhob, das vielleicht gar nicht von dieser Erde, nur in einer körperlosen Welt, im Bereich der Träume und der Kunst Wahrheit werden konnte.

Wohlmeinende Verehrer Beethoven's stießen sich an dem Text

und hielten das Schicksal des Werkes durch seine Mängel für besiegelt. Nach der ersten Umarbeitung der Oper, also nach den Aufführungen im Jahre 1806 läßt sich eine Stimme in der Wiener Theaterzeitung vernehmen: „Es ist unbegreiflich, wie sich der Compositeur entschließen konnte, diesen gehaltlosen Text mit der schönen Musik beleben zu wollen, und daher konnte der Effect des Ganzen unmöglich von der Art sein, als sich der Tonkünstler wohl versprochen haben mochte, da die Sinnlosigkeit der recitirenden Stellen den schönen Eindruck der abgesungenen ganz oder doch größtentheils verwischte. Es fehlt Herrn Beethoven gewiß nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seine Kunst, da er die in den zu behandelnden Worten liegende Empfindung vortrefflich auszudrücken versteht, aber die Fähigkeit zur Übersicht und Beurtheilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffect scheint ihm ganz zu fehlen. Die Musik ist jedoch meisterhaft und Beethoven zeigte, was er auf dieser neu angetretenen Bahn in der Zukunft wird leisten können." In diesen Ausstellungen liegt ein Körnchen Wahrheit, denn der Stoff war in der ersten Bearbeitung ungünstig disponirt und mit zu viel Nebensächlichem belastet. Der ehrliche Schreiber verkannte nur die Gesundheit des Kerns — ganz abgesehen davon, daß gerade Beethoven in diesem Stoff voll und rein aufgehen konnte — und er übersah, daß, wenn die überragenden Äste gekappt und der Wuchs gerichtet worden, ein tüchtiger Baum bleiben würde, so recht geschaffen, die goldenen Früchte Beethoven'scher Töne zu nähren und zu tragen. Auch hat die Zukunft ja längst ihr Urtheil gesprochen. Wäre der Text aber wirklich an der Wurzel faul gewesen, so hätte ihn auch die genialste Musik nicht retten können. Das ist immer wieder zu betonen und denen ins Gedächtniß zu rufen, die die Thätigkeit des Librettisten ignoriren oder verachten zu können glauben. Es darf ruhig zugegeben werden, daß das Buch des „Fidelio" ohne selbstständigen poetischen Werth ist, und daß es ohne die Musik dramatisch unzulänglich wäre. Daß es aber auf die Füllung und Ausweitung durch den Ton rechnet, ist gerade sein Verdienst, und es wäre eine Thorheit zu bestreiten, daß es dem Componisten vor-

trefflich vorgearbeitet hat. Die Rettung durch den Minister, der nicht viel mehr als ein Maschinengott ist, scheint zwar ganz mechanisch zu sein, darum ist sie aber doch nicht schlechthin unmöglich. Man könnte sagen, daß ohne sein Dazwischentreten Leonorens That doch die letzte entscheidende Rettung nicht gebracht haben würde — aber wo in aller Welt gedeiht ein menschliches Vollbringen ohne den Hinzutritt der Gunst der Verhältnisse, der Segnungen des Schicksals? Es giebt Thaten, die alle Kräfte und Empfindungen so gewaltig anspannen, daß sie die Hülfe des Himmels unmittelbar zu beschwören scheinen, und wie nach einem Schiller'schen Wort („Columbus") die Natur mit dem Genius im ewigen Bunde ist („Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß"), so giebt es Thaten, gute, große Thaten, die die Gottheit selbst mit dem Menschen verbünden. Leonorens Beginnen ist eines von den Opfern, auf die die Götter selber Weihrauch streuen. Ich bin sonst kein Anhänger der Theorie von der sogenannten poetischen Gerechtigkeit und glaube, daß die Kunst wie das Leben sich im Großen und Ganzen wenig darum kümmert, ob der Gerechte sein Huhn in der Suppe und der Böse seinen Lohn dahin hat. Aber wäre dies Opfer vergebens, so wäre alle dramatische Erwartung und damit die reinste künstlerische Freude verspottet und verhöhnt. Und wer, wenn die Trompete des Ministers tönt, denkt auch nur daran, daß hier ein kleinlicher Zufall die Entscheidung herbeiführe? Athmen wir nicht Alle, gläubig oder nicht, befreit, beseligt auf und löst der Seufzer, der uns entfährt, nicht ein stummes Gebet von unseren Lippen? Nicht der Zufall — hier hat Gott selbst gesprochen: das ist der Eindruck, den uns das Kunstwerk aufzwingt. Und hat Beethoven ihn erreicht, so hat ihn der Textdichter doch erreichen helfen. Übrigens ist dieser dramaturgische Vorwurf vielleicht noch der am seltensten gehörte. Andere, die die genrehaften Elemente allzu unbedeutend, ja läppisch und albern finden, werden weit öfter laut, und ich will nicht leugnen, daß ich in viele von ihnen oftmals eingestimmt habe.

So erschien mir die Introduction der Oper früher stets als ein Mißgriff, da sie in ihrer leichten, spielenden Art auf den Kern

der Oper nicht vorzubereiten vermöge und bei den kleinlichsten Verhältnissen lange und mit Behagen verweile. Mir schwebten dabei die unvergleichlichen dramatischen Einführungen des Hamlet, Macbeth, Romeo, des Schiller'schen Tell, des Don Juan und selbst des Freischützen vor, mit denen sie den Grundzug, die dramatische Hauptsache gleichsam im Bilde aufzufangen und das Kommende symbolisch, ahnungsvoll anzudeuten, so ganz und gar nicht theilt. Im Lauf der Jahre bin ich jedoch von dieser Auffassung völlig zurückgekommen, ja mir scheint es jetzt ein dem Librettisten sicherlich gar nicht zum Bewußtsein gekommener ganz bedeutender Kunstgriff zu sein, daß er alles Symbolische, jeden hohen dramatischen Ton zu Beginn vermieden und das Niveau so niedrig wie möglich gestimmt hat. In diesem Werke mußte in der Umgebung der Heldin Alles fehlen, was Herz, Geist und Sinne gefangen nehmen konnte, um die Größe ihres Thuns in das rechte bedeutungsvolle Licht zu stellen. Der Blick gleitet von den düsteren Kerkerwänden unbefriedigt ab, nicht einmal der Thorbogen gewährt einen Blick in die sonnige spanische Landschaft. Ein junges Pärchen streitet sich halb ernst, halb scherzhaft um ein gegebenes und zurückgenommenes Eheversprechen: das Mädchen hantiert mit weiblicher Arbeit, der Pförtner hat die Posten am Eingang in Empfang zu nehmen und dem Rufe seines Herrn zu folgen. Es sind gute Menschen, aber sie leben in einer engen, kleinlichen Welt, nichts ist bedeutend an ihnen, ihr Ärger bleibt wie ihre Liebe schwunglos. Mädchenhaftes holdes Verlangen redet aus der freundlichen Lied-Arie der kleinen Marcelline — aber wie vermag ein junges Ding wie sie, die sich das geträumte Eheglück mit dem vermeintlichen Schließer, dem jungen Fidelio, als eine „Ruhe stiller Häuslichkeit", die Nacht als ein Ausruhen „von Beschwerden" ausmalt, wie vermag diese allerliebste kleine Philisterin der Bewegung der Seele einer Leonore zu folgen? Allein, hülflos steht das arme Weib mit dem übervollen Herzen in ihrer immer wachen Sorge inmitten dieser Umgebung. Der alte Kerkermeister singt ihr ein empfundenes Lied von der Macht des Goldes und spendet ihr erstaunte Lobsprüche, weil sie bei ihren Auf-

trägen einige Piaster gespart hat. Je länger wir dies sehen und hören, desto stärker fesselt das Opfer der Leonore unsere Betrachtung, desto williger schließt sich gleichsam das äußere Auge, desto reger, feinfühliger und empfindungsvoller wird der innere Sinn. Wir werden durch nichts mehr abgelenkt; auch der Aufzug des Gouverneurs mit seinen Soldaten gewährt kein prächtiges Schauspiel. „Des Dienstes immer gleich gestellte Uhr" hören wir schlagen, streng, ernst, fast mürrisch vollzieht sich Befehl und Ausführung. So fehlt denn Alles: jeder decorative Reiz, jede starke äußerliche dramatische Erregung; immer dunkler wird es um uns, bis völlige Kerkernacht uns umfängt und durch ihre Schatten immer nur heller, milder, überirdischer die ewige Liebe und Treue leuchtet. Betrachtet man die Introduction in diesem Lichte, dann ist sie eben um ihrer kleingenrehaften Züge willen eine der meisterhaftesten Vorbereitungen, die es giebt, und man wird finden, daß sie vollkommen ihren Zweck erreicht. Wir könnten uns auf den platten Boden dre bürgerlich-komischen Oper versetzt glauben, wenn nicht die Gegenwart des Gefängnisses mit seinen verborgenen Schrecken etwas Ernstes erwarten ließe; jedenfalls aber ist Alles gethan, um durch den Contrast mit dem Gewöhnlichen und Niedrigen die Gestalt der Heldin zu ihrer vollen idealen Größe heranwachsen zu lassen. Auch der täuscht sich, der den Ausgang der Streitigkeiten zwischen Marcelline und Jacquino mit seiner kurzen Wendung und Beilegung in kein Verhältniß zu dem eher breit als knapp zu nennenden Anfang bringen kann. Es ist wahr: Rocco's Tochter tröstet sich erstaunlich rasch, aber der Humor der Thatsache (sie hat sich in ein verkleidetes Weib verliebt!) macht ihr die Umkehr leicht, und man findet es ganz begreiflich, daß sie sich bereits während des Schlußchors mit dem guten Jacquino wieder aussöhnt und ihre Vereinigung Hand in Hand auf einen raschen Eheschluß deutet. Anderseits beweist diese Flüchtigkeit nur, wie sehr das ganze Empfinden dieser harmlosen Leutchen auf der Oberfläche haften geblieben ist. Der Librettist aber verfuhr nur weise, als er sich mit dem kurzen Ausruf der Marcelline: „O weh mir, was vernimmt

mein Ohr!" genügen ließ. Zu Anfang gebrauchte er sie und ihren aufdringlichen Liebhaber, um die Situation ausgiebig klar zu legen und auf Leonorens Erscheinen und die Bedeutung ihres Opfers in jeder Weise vorzubereiten; sobald dies geschehen und Leonore die Fäden in die Hand genommen, die unmittelbar zur furchtbaren Entscheidung über Tod und Leben führen, waren sie nicht mehr vonnöthen. Ein ähnlicher Grund ist es, der die alte Millerin aus „Kabale und Liebe" nach dem zweiten Act entfernt. Ein kurzes Wort genügt, um sie nicht ganz fallen zu lassen, aber den Vordergrund der Action dürfen solche Figuren des zweiten und dritten Planes, nachdem sie ihre Schuldigkeit gethan, nicht wieder einnehmen. Also auch hierin wurden der (oder besser die Textdichter) von einem gesunden künstlerischen Instinct auf den richtigen Weg gewiesen.

Um dies Verdienst nicht zu überschätzen und vor Allem dem letzten Überarbeiter des Buches, dem Wiener Regisseur und Dichter Friedrich Treitschke nicht mehr zu geben als ihm gebührt, anderseits aber auch das Verhalten des Publikums dem Werke in seiner früheren Gestalt gegenüber wenigstens zum Theil zu begreifen, muß über die allmähliche Entstehung desselben einiges Nähere mitgetheilt werden. Zunächst ist das deutsche Textbuch schon in seiner ersten Fassung weder eine Originalarbeit noch überhaupt deutschen Ursprungs, sondern die nicht einmal sonderlich freie, von Joseph Sonnleithner besorgte Übertragung eines französischen Librettos »L'amour conjugal« von Bouilly, zu dem Pierre Gaviaux, der auch Rousseaus „Pygmalion" und eine vielgesungene Melodie »Reveil du peuple« componirt hat, die Musik geschrieben. Noch ehe das Buch in die Hände des deutschen Übersetzers gelangte, wurde es italianisirt und von Paer, dem Maestro des „Sargino", unter dem Titel „Leonore" zum zweiten Male componirt. Dem französischen, nicht dem italienischen Urbild folgend, beging Sonnleithner nur eine wesentlich selbstständige That, und diese war eine Thorheit: er theilte die Oper statt in zwei Acte (wie bei Gaveaux) in drei. Die Liedarie der Marcelline, die Beethoven ungewöhnlich oft änderte (der ersten Behandlung fehlt die Molltonart und damit der reizvolle Contrast der halb

ängstlichen Sehnsucht mit der Aussicht auf die freudig erfüllte Hoffnung in C-Dur), leitete das Stück ein, Marcellinens und Jacquinos Duett folgte, diesem schloß sich ein bald gänzlich beseitigtes Buffoterzett in Es-Dur zwischen Rocco, Jacquino und Marcelline („Ein Mann ist bald genommen, leicht nimmt man sich ein Weib"), der Canon, Rocco's Lied vom Golde mit dem seit 1814 wieder hergestellten, mittlerweile aber wiederholt veränderten Text („Gold ist eine schöne Sache" — oder „Von dem Schlüssel hört erzählen" sind einige dieser Varianten), endlich das Terzett „Gut, Söhnchen, gut", an. Daß sämmtliche Musiknummern durch den Dialog verknüpft wurden, versteht sich von selbst. Mit dem Terzett schloß der Act, also so ungeschickt und interesselos wie möglich. Noch war nichts geschehen, um eine kräftige Antheilnahme der Hörer zu wecken, und in dem kleinbürgerlichen Beiwerk verschwand Leonorens Gestalt und der goldene Kern der Handlung völlig. Auch im zweiten Act, der mit dem Marschsatz der Soldaten, der Arie des Pizarro und dem Duett der beiden Bässe beginnt, wurde die Heldin durch ein zierliches Duett von fast Dittersdorf'scher Melodik (Allegretto 9/8 Takt „Um in der Ehe froh zu leben") in eine fast peinliche Situation gebracht: man denke sich Leonore und Marcelline allein, die Arme dem Liebesgeplauder, den Betheuerungen der Kleinen ausgesetzt und wohl oder übel in der Lage, auf ihr Frage- und Antwortspiel und damit zugleich auf den überleichten Ton des Musikstücks eingehen zu müssen, um doppelt froh zu sein, daß das Jahr 1806 diese Nummer mit dem Es-Dur-Terzett des ersten Actes für immer aus der Oper entfernte. Leonorens Arie, die sich daran lehnte, wurde der, von der jetzt und endgültig festgesetzten gründlich abweichenden, Situation gemäß auch von einem anderen Recitativ eingeleitet (E-Moll, „Ach brich noch nicht, du mattes Herz"), das nach 15 Takten in die E-Dur-Melodie des Adagio mit den Hörnern („Komm Hoffnung") überging; der Chor der Gefangenen, die sich wohlbemerkt in der ersten und zweiten Fassung des Textes ganz offenbar täglich oder doch im Lauf der Woche zu ganz bestimmten Zeiten im Freien ergehen dürfen (ein Umstand, der für die Gestalt des Chors von

großer Bedeutung und näher zu beleuchten ist), folgt Rocco's und Leonorens Duett, die Wiederkehr des über die Zögerung des Alten (nicht etwa über die Freilassung der Gefangenen) ergrimmten Pizarro und mit ihm und der ihn begleitenden Soldateska der auf ein zwar energisches, aber musikalisch doch wenig ergiebiges, unbedeutendes Motiv („Jetzt eilet auf die Zinnen, besetzet rings den Thurm") gebaute Schluß des Actes. Daß mit ihm die Aufmerksamkeit auf die erwartete Ankunft des Ministers noch einmal und sehr nachdrücklich gelenkt wird, ist gewiß ein dramatischer Vortheil — im Übrigen hält aber gerade dies Finale mit dem späteren, im Jahre 1814 vollendeten, musikalisch und psychologisch betrachtet, so wenig den Vergleich aus, daß man es getrost der Vergessenheit anheim geben durfte. Der dritte Act brachte die Introduction und Florestans Arie, das Grabduett (das Melodram fehlte), das Terzett, Quartett und Duett der Gatten, alles mit geringeren oder größeren Verschiedenheiten von der jetzigen Fassung, deren erheblichste ein breitspuriges dem Duett Florestans und Leonorens vorangehendes Recitativ ist („Ich kann mich noch nicht fassen"), endlich das Finale, dem wiederum ein völlig anderes, scenisch außerordentlich ungünstiges Arrangement der Handlung zu Grunde lag: statt daß die Decoration wechselt und wir auf den Wall und ins Freie geführt werden, dringen der Minister und das Volk in den Kerker; ein entfernter Chor „Zur Rache! Wir müssen ihn sehen" bezeichnet ihr Nahen, die Gatten, die nicht wissen, was ihnen bevorsteht, sehen gefaßt dem Äußersten entgegen — da erscheint Don Fernando und mit ihm Florestans Freund und Erretter. Und der Minister übt strenge Justiz. Er erkundigt sich genau nach der Haftzeit des Unschuldigen und verhängt nach ertheilter Auskunft über das verfehmte Haupt des Gouverneurs den Spruch:

„So höre denn, du Bösewicht!
Du konntest dich an seinen Leiden
Zwei schreckenvolle Jahre weiden,
Du wirst nun an demselben Stein
Dein Leben angeschmiedet sein."

Man lächelt unwillkürlich. Wozu die wiederholten genauen Fragen nach der Zeit, wenn dem bösen Pizarro doch das ganze Leben im Kerker verkümmern soll? Aber es kommt anders. Zwar ruft der Chor „O zu gelind ist er bestraft" — aber der sentimentale und philanthropische Zug der Zeit siegt; Leonore und Florestan legen Fürbitte für den Ruchlosen ein, und endlich einigen sich die Parteien darüber, dem König die letzte Entscheidung zu überlassen. Der Chor „Wer ein holdes Weib errungen", der jedoch die herrliche Weise nur erst embryonisch enthält, endet die ganze Oper. Marcelline und Jacquino fehlen dabei.

So war die Oper beschaffen, die am 20. November 1805 unter dem Titel „Leonore" vor einer geringen Schaar wirklicher Kenner und Musikfreunde und vor desto mehr französischen Soldaten in Wien zum ersten Mal in Scene ging. Die politische Lage hatte die Stadt entvölkert und die Theaterlust gedämpft. War es zu verwundern, daß sie bei einer Mehrheit von solchen Hörern, denen Beethoven ein siebenfach versiegeltes Buch sein mußte, mißfiel, daß selbst die Freunde und Verehrer, die Wohlwollenden und Besonnenen an dem dramatischen Ganzen Manches zu tadeln hatten — von den würdigen Zopfträgern, denen der Unsterbliche ein Ohrentödter war, die über Weigl und seine „Schweizerfamilie" nicht hinausschauten, ganz zu schweigen? Dreimal ward sie gegeben, dann war es vorerst vorbei. Beethoven selbst aber und seine Getreuen gaben das Spiel nicht so bald verloren: nicht dem Publikum, auch den Sängern wurde der Mißerfolg zugeschrieben. Im Hause des Fürsten Lichnowsky berieth der Generalstab die nothwendigsten Neuerungen: der Fürst und die Fürstin, Graf Moritz Lichnowsky, Collin, der Dichter des Regulus, ein dramaturgisch sachkundiger Mann, Stephan Breuning, der Regisseur und Bassist Sebastian Mayer oder Meier (der Sänger des Pizarro) und ein junger Tenorist Röckel, der den Florestan von dem ersten Sänger der Rolle, Demmer, übernehmen sollte, nahmen mit dem Componisten an dem Concil Theil, das nach dem erwarteten und begreiflichen Sträuben Beethovens doch die werthvollsten Zugeständnisse und

seine Einwilligung zu einer Überarbeitung des Textes, die Breuning zu übernehmen bereit war, erzielte. Nicht nur, daß die beiden erwähnten Buffonummern gestrichen, einige heilsame Kürzungen (u. A. im ersten Finale) vorgenommen wurden, Don Fernando in der Schlußscene weniger im Stil der Mannheimer Bühnenbearbeitung der „Räuber" verfuhr, sondern schlechtweg erklärte:

„Hinweg mit diesem Bösewicht!
Uns, Freunde, winket süß're Pflicht,
Auf, lasset laut in diesen Hallen
Der Wonne Jubel hoch erschallen",

worauf dann der Chor seinen Hymnus anstimmt — auch das Recitativ vor dem Jubelduett erfuhr eine geschmackvolle, obwohl immer noch nicht genügende Umgestaltung, an die große C-Dur-Ouverture wurde die letzte Hand gelegt, und vor Allem wurde die einfache, eng vernietete, in rascher Folge ohne Pausen sich entwickelnde Handlung nicht mehr zweimal durch den Vorhang zerstückelt. Damit sind aber auch die Änderungen, mit denen die Oper (wiederum unter dem Titel „Leonore") am 29. März 1806 zu neuem, auch diesmal leider nur kurzem Leben erweckt wurde, alle genannt. Im Besonderen ist es falsch, daß nach einer Mittheilung von Ries, dem Treitschke, Schindler, Nohl und andere Biographen und Erzähler gefolgt sind, die Arie des Pizarro „Ha, welch' ein Augenblick" erst für die zweite Leonore componirt sei, um die ursprüngliche zu verdrängen. Wo ist aber diese? Traut man den Fabulirern, so hätte Beethoven aus einer kleinen Bosheit gegen den Sänger des Pizarro, eben jenen Mayer, der an der Berathung über die Änderungen Theil nahm, die erstcomponirte Arie mit Schwierigkeiten ausgestattet, die ihn, der sich seiner Verschwägerung mit Mozart und seiner musikalischen Sicherheit mehr als anständig gerühmt habe, zu Falle bringen sollten. Nun findet sich aber die betreffende Stelle „Bald wird sein Blut verrinnen, bald krümmet sich der Wurm" in dem Finale des zweiten Actes der ersten, des ersten der zweiten Bearbeitung, und die citirten Verse sind nur die Reimfolge der weiter oben angeführten „Jetzt steiget auf die Zinnen, besteiget schnell den Thurm". Auch

die Fallstricke, denen Mayer zum Opfer gefallen sein soll, finden sich dort: Beethoven hat nämlich jeder Gesangsnote im Orchester einen Vorschlag der kleinen Secunde gegeben (die überdies von den Spielern aus Chicane gegen den Sänger noch mit einem Accent belastet worden sein soll); bringt also der Sänger das g, so spielt das Orchester fis, auf das es des Sängers kommt das d, auf sein c das h des Orchesters und so fort. Aus dem von Otto Jahn im Jahre 1851 bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen, überaus sorgfältigen Clavierauszug der zweiten Leonore mit den Abweichungen der ersten kann man sich über die Wirkung genauer unterrichten. Es ist nun sehr wohl möglich, daß Beethoven sich über diese musikalische Tücke selbst belustigt hat, wie es zu denken ist, daß Mayer über das Hinderniß gestolpert und in die Worte ausgebrochen sei, sein Schwager habe dergleichen Unsinn nie schreiben können. Auch eine Malice Beethovens gegen Mayer kann man immerhin annehmen; jedenfalls muß diese aber ebenso harmlos wie des Sängers Zorn gewesen sein, denn vor- und nachher haben Beide, wie ihre Briefe beweisen, auf das Freundschaftlichste mit einander verkehrt. Ganz irrig ist aber die Behauptung, auf Mayers tragikomischen Protest habe Beethoven jene Arie mit Chor vor der Neuaufführung im Jahre 1806 zurückgezogen und durch die neue in D-Moll, die allbekannte, ersetzt; irrig aus doppeltem Grunde: denn jenes Finale (oder jene „Arie mit Chor") wurde auch im Jahre 1806 noch, zwar etwas gekürzt, von demselben Mayer gesungen und die häklige Stelle, über die der Sänger angeblich nicht hinauskonnte, blieb wie sie war. Die andere, nach jener Erzählung neucomponirte Arie, bestand aber schon mit der ersten Bearbeitung der „Leonore" und erlebte nur nach und nach einige, mit anderen verglichen, geringfügige Änderungen. Daß sie übrigens etwa, trotzdem sie vorhanden war, im Jahre 1805 nicht gesungen sein sollte, ist durch nichts erweislich und meines Wissens auch noch von Niemandem behauptet.

Ein Umstand mag allerdings die Fabel ins Leben gerufen haben: der unbewußte Wunsch der Biographen, von Bearbeitung

zu Bearbeitung Fortschritte zu finden. Wäre das, dann ließe sich allerdings kein glänzenderer Gewinn denken, als die Verdrängung jener Finale-Arie des Pizarro in ihrer unmelodischen Härte, ihrer unmusikalischen Trockenheit durch das bewunderungswürdige Musikstück, das Allen schlechtweg als die Arie des Pizarro bekannt ist. Man stelle sie einmal neben einander, unbekümmert darum, daß die Geschichtserzählung unterbrochen wird. Freier hat Beethoven nie declamirt, einen keckeren musikalischen Handstreich zum Heil des Dramatischen hat er nie gewagt. Der gewaltige Inhalt scheint die Form der Arie, der sich der Chor mit gedämpften, nur gemurmelten Worten anschließt, sprengen zu wollen, aber die ehernen Klammern halten sie dennoch zusammen und fügen Anfang und Ende zum herrlichen Ganzen. Der grollende Paukenwirbel, die schlangengleich sich ringelnde Figur der Geigen mit dem scharf und stechend einsetzenden b sprechen von Wuth und Rache, ehe das Wort nur einfällt, und auch dies ringt sich von den Lippen des vor innerster Aufregung kochenden Bösewichts nicht los, ehe er nicht in einem unarticulirten Ausruf, einem zweimaligen „Ha!" all seinen Grimm zusammengepreßt hat. Wie mühelos, wie ganz naturgemäß fließt der erste Ausruf „Ha welch ein Augenblick!", wie nachdrücklich ist die Stelle „In seinem Herzen wühlen" betont, wie sinngemäß das lange Verweilen des Tones auf dem Worte „Wonne". Nichts, was sich nicht einfach von selbst deutete: das Aufsuchen der unteren Regionen der Stimme bei der Stelle „Schon war ich nah im Staube" und der wilde jubelnde Contrast, wenn er die Stunde der Rache begrüßt „Nun ist es mir geworden, den Mörder selbst zu morden!" bis zu dem infernalischen, im Fortissimo gegebenen „Ihm noch ins Ohr zu schrein", mit den gleichmäßig gestoßenen Halbnoten auf dem Septimenaccord, die das Orchester, wenn die Singstimme bei dem Worte „schrei'n" in dem Aushalten des h schwelgt, in die verdoppelt leidenschaftlichen Viertelnoten umsetzt. Das ist Alles unvergleichlich und man getraut sich kaum, unter dem Bann des gewaltigen Tonstücks, seine überstarke Instrumentirung einen Fehler zu nennen. Die schreienden Farben der jedes Hinderniß rücksichts-

los wegstoßenden Leidenschaft scheinen ihn sogar zu bedingen. Mißlich (das einzig Mißliche an diesem Meisterwerk) bleibt es immerhin, denn es giebt kaum eine Stimme, die das Getöse des Orchesters siegreich zu übertönen vermöchte, und gelingt es ihr, dann wird sie kaum mehr als eine blos physische Kraftleistung geben können, der die geistige Durchdringung und Färbung fehlt. Auch habe wenigstens ich noch keinen Pizarro gehört, der beides vereinigt hätte: hier und da einen Stimmriesen, der es mit dem kräftigsten Ansturm der Instrumente aufnimmt, mehr tüchtige Künstler, die ihre Aufgabe charakteristisch zu nüanciren versuchten, die aber in diesem ihrem künstlerischen Bemühen dem Ohre unverständlich wurden, wenn sie nicht in dem mächtigen Tonschwall völlig versanken!

Ist es nun aber nicht wunderlich, daß man den Vortrag dieser Arie auf der Bühne in ganz Deutschland durch eine ganz sinnlose Regieanordnung um einen Theil ihrer Wirkung bringt? Wenn der Chor kundgiebt, daß er von den finsteren Vorsätzen des Gouverneurs ein oder das andere Wort erhascht hat („Er spricht von Tod und Wunde"), so liegt darin, daß die ganze Arie so überlaut gesungen wird, daß sie wirklich genommen bis in die tiefsten Gewölbe des Gefängnisses dringen müßte, künstlerisch betrachtet kein Widerspruch. Der materielle Ton und seine Stärke sind nur Mittel zur Versinnlichung eines inneren Vorgangs, und es ist begreiflich, daß eine starke Erregung zum Aufgebot starker Klangeffecte reizt. An und für sich betrachtet braucht einer Arie gar nicht einmal der wirkliche Vorgang einer laut geäußerten oder einer überhaupt nur geäußerten Empfindung oder Entschließung unterstellt zu werden. Wie der dramatische Monolog braucht sie nur die künstlerische Darstellung eines inneren Vorganges und damit eine der allereigensten Bethätigungen des Wesens der Kunst zu sein, die auf allen Gebieten nichts anderes will als einen seelischen Proceß mit ihren Mitteln zur Erscheinung bringen, für die innere Welt die charakteristischen und schönen Darstellungsformen finden. Ohne diesen Maßstab giebt es überhaupt kein künstlerisches Urtheil. Man würde also, falls der Chor nicht zugegen wäre, keineswegs

zu der Annahme gezwungen sein, Don Pizarro führe ein hörbares Selbstgespräch. Schon seine in der wirklichen Welt stummen Wünsche und Gedanken würden in der Welt des musikalischen Dramas in der Form der Arie tönen und reden. Das ändert sich nun freilich, sobald der Chor ihn reden (oder wenn man will, singen) hört. Nun sind wir zu der Deutung gezwungen, daß er im Übermaß seiner Wuth abgerissene Worte fallen läßt, die die Soldaten auffangen, und an Stelle des blos symbolischen tritt ein bis zu einem gewissen Grade realer Vorgang, mit der Einschränkung freilich, daß die Kunst das, was in Wirklichkeit nur einzelne Laute gewesen wären, entfaltet und ausführt, aus den losen Sätzen eines wirklichen Selbstgesprächs ein geschlossenes, organisches Ganze bildet. Dieser Schattirung muß nun in der Darstellung aber auch Rechnung getragen werden: die Soldaten bedeuten sich mit Blick und Geste, sie stehen in Gruppen abseits — unmöglich aber dürfen sie, wie es überall geschieht, in zwei schnurgeraden Reihen, wie sie aufgezogen sind, aufgepflanzt bleiben und in dieser Stellung ihre Worte „Er spricht von Tod und Wunde" singen. Das ist widersinnig und albern, das streitet gegen die künstlerische Realität des Vorgangs, ganz abgesehen davon, daß ein charakteristisches Spiel dadurch völlig unmöglich wird. Ein Soldat singt nicht unter dem Gewehr in militärischer Position und vollends singt er in dieser Haltung diese Worte nicht. Nun ist aber, nachdem Pizarro seine Befehle im Dialog ertheilt, den Offizieren die beste Gelegenheit gegeben, die Reihen aufzulösen, kleine Abtheilungen zu bilden und diesen geräuschlos, flüsternd, ihre Verhaltungsmaßregeln zu dictiren, und auf die einfachste Weise wäre damit eine Ungereimtheit entfernt, die sich mit rührender Übereinstimmung in allen deutschen Theatern erhalten hat, und die zu beseitigen mir nur erst auf zwei oder drei Bühnen gelungen ist.

Es ist nur natürlich, daß Beethoven dem Gouverneur im Duett mit Rocco ungleich gedämpftere Farben als in der Arie geliehen hat. Dort lag sein ganzes glühendes Innere im Selbstgespräch offen, hier will er Jemanden gewinnen, zum Zwecke handeln, und

wenn er auch keine sonderlich langen Umschweife macht, sondern die Losung „Morden“ unverhüllt giebt, muß er den alten, leicht bestimmbaren Kerkermeister doch durch Geld und einige Artigkeiten zu gewinnen trachten und der gemeinen Rachethat durch die Berufung auf das Wohl des Staates den Schein einer politischen Nothwendigkeit zu geben suchen. Das legt der Leidenschaft von selbst den Hemmschuh an. Aber selbst durch diese mühsam angenommene Maske schimmert das verhaltene Feuer, pocht die wildeste Energie. Seine Phantasie eilt der Zeit voraus und verliert sich schon in der nächtigen Unthat, die er vorbereitet; sie schleicht mit den Worten „Dann will ich selbst vermummt“ in das feuchte Verließ hinab und berauscht sich (zweimal sogar!) an dem Todesstoß, mit dem sein Opfer zusammensinken soll. Es wird diesem Manne schwer, sich zu beherrschen. Er liebt es, wie ein Gewitter daherzufahren und Maß und Zügel zu verachten. So, versehen mit dem brutalsten Rüstzeug der Gewalt, kommt er, um den alten Rocco wegen der den Gefangenen ertheilten Gunst zur Rede zu stellen, so giebt er sich, ins Ungeheure verzerrt, im Kerker, wo keine Rücksicht ihn mehr bindet, um dem verhaßten Gegner frohlockend zu zeigen, wer ihn Jahre lang geknechtet, wer jetzt den Dolch für seine Brust in Bereitschaft hat. Hier erstickt seine Stimme noch einmal in dem brausenden und schmetternden Orchester, dann scheint er den Sieg davon tragen zu sollen („Soll ich vor einem Weibe beben“ — eine Stelle, so voll furchtbaren Grauens, daß alle Rettung unmöglich scheint) — da tönt die Trompete, die das Nahen des Ministers verkündet, und seine Ränke sind zernichtet. Eine musikalisch-dramatische Schöpfung allerersten Ranges, aber so ungewohnt, so neu, daß der gewöhnliche Verstand nur Unmaß, keine Größe sah, und der Oper zum Unsegen wurde, was allein schon ihren Sieg hätte entscheiden müssen, auch wenn sich in ihr nicht gleich Herrliches und Herrlicheres dicht an einander gereiht hätte. Noch war es vergebens. Das Werk rechnete auf ein heranwachsendes, vielleicht gar auf ein erst kommendes, noch nicht geborenes Geschlecht. Auch das Jahr 1806, aus dem uns einige Besprechungen gerade auch dieser Arie enthalten sind, war

für das Verständniß seiner Bedeutung nicht reif. Nach zwei Aufführungen in Wien (am 29. März und 10. April) ruhte es, wie es schien, für immer. Versuche, es auf den Provinzialtheatern einzubürgern, scheiterten vollends.

Erst im Jahre 1814 schienen diesem Kind der Schmerzen glücklichere Sterne. Ein Zufall, wenn man will, förderte es wieder an den Tag. Den Inspicienten der Wiener Hofoper war ein Benefiz bewilligt und die Wahl des Stückes ihnen, wie üblich, überlassen, unter der Bedingung freilich, daß seine Aufführung keinerlei Kosten, weder für Beschaffung des Notenmaterials noch für Decorationen und Costüme verursache. Da, nach Friedrich Treitschke's Darstellung, die Auffindung Schwierigkeiten genug bereitete, erinnerten die rathlosen Benefizianten sich des Fidelio, den sie von Beethoven erbaten und bereitwilligst erhielten. Der bis zur Unnahbarkeit gestiegene Ruhm des Meisters machte die Aufführung der verschollenen Oper jedenfalls zu keinem Wagniß, Beethoven aber war ihre Neubelebung nur erwünscht; es war ihm schwer genug geworden, sie verloren zu geben. Auch ging er sofort daran, die Partitur zu revidiren und mit dem ihm inzwischen persönlich eng verbundenen Treitschke scenische und textliche Änderungen zu berathen, deren wichtigste die Umgestaltung der großen Arie des Florestan war.

Was Treitschke darüber berichtet (in einem für das Musikalische Taschenbuch „Orpheus", 1841, geschriebenen Aufsatz „Fidelio") klingt schauspielerisch romanhaft. Daß der unmusikalische Librettist sich dem Componisten gegenüber seiner Haut habe wehren und betonen müssen, ein dem Hungertode Verfallener könne unmöglich „Bravour" singen, klingt um so unglaublicher, wenn dieser Componist zufällig Beethoven heißt. Auch was er über seine verschiedenen Varianten plaudert, wie er nach langem Suchen den Nagel auf den Kopf getroffen und Beethoven, die Niederschrift vor sich, am Clavier zu phantasiren begonnen und das Nachtessen verschmäht habe — („Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasirte fort", — bis er endlich, auf das Mahl verzichtend, nachdem er Treitschke umarmt, heim geeilt sei — auch dies will, dem ganzen Ton der Dar-

stellung nach, mit Vorsicht aufgenommen sein. Wahr aber ist es, daß Treitschke mit der Umbildung dieser Arie einen wahren Glücksgriff that und das Genie des Gewaltigen auf ganz neue Bahnen lenkte. Schon in der ersten Fassung des Textes war die Arie eine tüchtige Arbeit, aber ihr fehlten die großen Contraste. Zwar das Recitativ („Gott! welch Dunkel hier!") lenkt auch dort von dem Jammer der Verzweiflung durch die dumpfe Resignation und die glaubensvolle Ergebung in den Willen des Höchsten zu dem Adagio in As-dur „In des Lebens Frühlingstagen" über, das in jeder Note die Gefaßtheit einer großen, reinen, idealen Seele wiederspiegelt — aber der dritte Satz, ein Andante un poco agitato „Ach! es waren schöne Tage" brachte nichts Neues und jedenfalls keine Steigerung. Und nun? Der Dichter war auf den Gedanken verfallen, den Geist des armen Gefangenen schwärmen zu lassen,

„Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft,
Und ist nicht mein Grab mir erhellet" —

er sieht die Gattin, die Geliebte an seiner Seite, eine rosige Wolke umfließt sie, ihr wachsen Flügel, sie ergreift seine Hand und schwebt mit ihm aufwärts „zur Freiheit, ins himmlische Reich." Es ist ein im Ganzen ruhiger Paroxysmus, eine beglückende Hallucination, aber sie ergreift den schwachen Leib mit erschütternder Gewalt, und wenn die Stimme die Erlösung in der höchsten Verzückung begrüßt, mit der letzten Kraft einer fast wieder verzweiflungsvoll klingenden, an dem Übermaß vergehenden Seligkeit — bricht er ermattet zusammen.

Diesen Worten und dieser Situation gegenüber reichte die alte regelrechte Arienform noch weniger als bei dem Monolog des Pizarro aus. Zwar ist das Grundschema noch zu erkennen, aber es wird durchaus frei und eben so behandelt, wie es die Aufgabe erforderte. Aus der Haupttonart (F-Dur) langen wir vom Thema bald bei der Dominante an, in der das Gesangsmotiv, wenn man es so nennen will, auftritt („Ein Engel, Leonoren der Gattin so gleich"). Auch daß dies bei der Wiederholung in der Haupttonart

erscheint, entspricht noch der Regel. Keines der Themen gelangt jedoch zu ruhiger, geschweige denn zu breiter Ausgestaltung, die Declamation ist zerpflückt, die Modulation in der zweiten Hälfte des Allegro von fast unheimlicher Unruhe, nahezu sinnlos und jedenfalls bei der Stelle „Der führt mich zur Freiheit", die in dem engen Raum von fünf Tacten von F-Dur nach G-Dur, C-Dur, A-Dur, D-Dur, D-Moll und B-Dur läuft, lediglich musikalisch betrachtet, unschön und gewaltsam. Um so größer ist der Triumph der Composition von dramatischen Gesichtspunkten betrachtet. Mit einfacheren musikalischen Mitteln konnte der charakteristische Zweck nicht erreicht werden. Diese Hast, dies Abbrechen der Sätze zur Unzeit, diese harmonische Unstetheit — wie wundervoll stimmen sie zu der plötzlichen Erregung des übermüdeten, kranken Geistes. Und wie wird das Ganze doch gemildert und maßvoll durch den fast durchgängig in Vierteln dahinschreitenden Gang der Clarinette zusammengehalten: der helle Streif in der Nacht, die lichte Erscheinung, die den Gequälten, halb Verschmachtenden über sein Elend hinweg von dem harten Steinlager auf wolkige goldumsäumte Pfühle trägt. Und kann es etwas künstlerisch Verehrungswürdigeres geben als den Schluß? Was will das unverständige Wort des Textdichters, „ein dem Hungertode fast Verfallener könne unmöglich Bravour singen" Angesichts dieser keuschen Entsagung bedeuten? Nur die Wahrheit hat ihn dictirt. Die Sucht nach dem Effect um jeden Preis hätte den Verzückten mit dem letzten Aufschrei „Ins himmlische Reich" zusammensinken und einige geräuschvolle Orchestertakte folgen lassen. Beethoven aber, der sich und Andere nie belügt, verfährt anders. Wie er die Sehne gespannt hatte, mußte er sie auch lockern. Ein kurzer Anlauf im Fortissimo, dann ein Diminuendo, ein Anfangs noch ruckweises, dann immer allmählicheres Zurückebben der Wogen, immer größere Stille unter größeren Pausen — dann im Pianissimo einige ruhige, fast beglückende Athemzüge — der Arme schläft. Man mache sich in der Betrachtung dieses Musikstücks vor Allem klar, daß es als ein Glied der ganzen unsterblichen Schöpfung aus dem schlichten

deutschen Singspiel erwachsen ist, um zu verstehen, daß alle wahrhafte höchste Kunst auf eine simple Formel, auf die wahrhafte, natürliche Äußerung auch des alltäglichsten Lebens zurückgeführt werden kann. Die opera seria hätte dies Meisterwerk nie erzeugen können. Aus den bescheidensten Anfängen einer echt deutschen Kunst erblühte aber in stetiger Entwicklung dies Wunder und belohnte die Nation auf demselben Boden, wo sie ihrem eigenen Geiste getreu geblieben war, also durch sich selbst.

Die Nummer, die diesen Ursprung am Deutlichsten verräth, ist das Melodram, das dem großen Duett Leonorens und des Kerkermeisters voraufgeht. Auch dies stammt aus dem Jahre 1814 und ist das geistige Eigenthum Treitschkes. Es giebt Bewunderer des Fidelio, die sich an dieser Mischung von Musik und Dialog ebenso wie an jedem gesprochenen Wort in dem einzigen Werke stoßen; mir stört keines von beiden den Genuß. Man darf zwar zugeben, daß einzelne dialogische Partien des zweiten Aktes der Composition vortrefflichen Stoff geboten haben würden (Florestans Fragen nach seinem Unterdrücker, nach seiner Gattin, die Ankunft des Gouverneurs im Kerker, vielleicht auch die wenigen Worte, die dem Duett der beiden Gatten voraufgehen, obgleich sein hinreißender Jubel neben dem gesprochenen Wort nur noch übergewaltiger wirkt) — im Allgemeinen aber hat Beethoven das minder Wichtige, oft rein Sachliche, schlechthin Unbedeutende mit so richtigem Gefühl dem Dialog belassen, das dramatisch Bedeutende, Stimmungs- und Empfindungsvolle in Töne umgesetzt, daß man nirgends einen auffälligen Zwiespalt finden wird. Hätte er sich wahllos an die Traditionen des Singspiels gehalten, so hätte er gerade den dramatischen Höhepunkt uncomponirt gelassen: wie Mozart, der in der „Entführung aus dem Serail“ die Flucht und die Gefangennahme der beiden Liebespaare musikalisch ignorirt, wie Cherubini, der im „Wasserträger“ das Allerwichtigste, die Begnadigung des Praefecten im Augenblick der höchsten Gefahr (eine Stelle, die die Musik geradezu fordert und ein unvergleichliches Ensemble gegeben hätte) im Dialog erledigt, wie Méhul, der sich in seinem im Übrigen vor-

trefflichen „Joseph“ mit der Entdeckung des Verlorenen vor den bestürzten Brüdern ebenso bequem abfindet. Das Melodram aber soll an dieser Stelle ein Herabsinken von dem hohen Ton verhüten, den die Arie angeschlagen, an die es sich unmittelbar anschließt. Eine so ergreifende Einzelheit, wie die Illustration der Worte „Nein, nein, er schläft“, die die beiden letzten Takte der Arie melodisch süß umschreiben, wäre ohne die Hülfe der Musik unmöglich gewesen. Den Dialog ganz zu componiren mochte Beethoven aber wegen der etwas prosaischen Auseinandersetzungen über die Kälte in dem unterirdischen Gewölbe, die Lage der Cisterne und andere Dinge nicht rathsam scheinen. Daß er den Act des Grabens selbst so schwer und ernst und vor Allem so ausführlich behandelt, steht damit nur scheinbar in Widerspruch. Leonore bei dem schweren Geschäft zu sehen, während ihr Gatte nur wenige Schritte von ihr in ohnmächtigem Schlummer liegt — dies augenfällige, bedeutende Bild ist dramatisch wichtiger, als die kleinen Anordnungen und Aufklärungen über die Art, wie die Arbeit zu bewerkstelligen sei, ja es ist von höchster dramatischer und theatralischer Kraft. Handelte es sich um das Wegräumen von Erde, Schutt und Geröll allein, so wäre die Declamation, Harmonik und Instrumentation um einige Grade zu pathetisch — Florestans Nähe aber erklärt ihre Wucht und Weihe; Leonorens Schwanken zwischen dem mechanisch vollbrachten Werke und dem ängstlichen Verlangen, die Züge des Gefangenen zu erkennen, steigert sie noch, und ihr wundervoller Entschluß den Unglücklichen zu retten „wer er auch sei“, ob ihr geliebter Gatte, ob ein Anderer, hebt die ganze anscheinend so sehr im Niedrigen sich verlierende Scene in den klaren Aether einer von allen Eigenwünschen und Neigungen losgelösten sittlichen Großthat. Das Melodram aber sollte und konnte nur ein Bindeglied sein. Es zeigt darum auch keine entwickelteren Formen wie das reizvolle Stück der „Preciosa“, das Worte und Töne zu duftigen, blätter- und blüthenreichen Kränzen verschlingt, wie der unheimliche, malerische Satz des „Hans Heiling“, der die Schrecken einer Gespensternacht so schaurig-schön schildert, während die Bühne nichts anderes, als ein

einfaches altes spinnendes Weib zeigt, das, um den ängstigenden Sturm und das Hundegekläff nicht zu hören, halb willenlos verlorene Verse einer düsteren Volksballade singt.

Noch eine andere bedeutsame Neuerung verdanken wir dem Benefiz der Wiener Operninspicienten, der wieder erwachten Liebe des Meisters für sein Werk und der Anregung der großen Sängerin Milder-Hauptmann, die sich weigerte, die E-Dur Arie auch im Jahre 1814 noch in der ersten ihr widerstrebenden, unsangbaren und unschönen Fassung der Passagen des Adagio zu singen. Da sie standhaft blieb, gab Beethoven den Anfangs behaupteten Widerstand auf und setzte das Tonstück mit dem von Treitschke neugeschriebenen Recitativ endgültig fest. Die Sängerin, eine der edelsten Erscheinungen in der Kunstwelt, hatte, wie die Vergleichung der ersten und zweiten Fassung glänzend ergiebt, Recht gehabt. Auch würde Beethoven sich ohne Überzeugung zu der Änderung nicht verstanden haben. Einer Milder-Hauptmann durfte er aber um so unbedenklicher horchen, als er ja bis zum Jahre 1806 nur erst vereinzelte Proben als Gesangscomponist gegeben (es waren lediglich Christus am Ölberg, Adelaide und die sechs Gellert'schen Lieder erschienen) und seine Erfahrung in den dazwischen liegenden acht Jahren naturgemäß bedeutend gewachsen war. Unbedingt konnte er überdies dem Sänger in sich nie trauen, denn immer reckte sich der Instrumentalist, der Symphoniker über jenen hinaus und besiegte ihn, wie der „Fidelio" hinlänglich beweist, unendlich oft. Wie die Arie nun dasteht, ist sie zwar von Figurenwerk noch nicht völlig befreit, aber es ist kein die Form überrankendes, wucherndes Unkraut, und auch einer leichten Deutung fügt es sich gut: bei den Worten „Die Liebe wird's erreichen" erscheint die Passage und nur da; durch den Sprung vom fis zum gis der tieferen Octave und den chromatischen Gang bekommt ihre erste Hälfte den Charakter des Mühevollen, die zweite steigt in der diatonischen Scala bis zum zweigestrichenen h sieghaft wie zum Ziele empor, um von dort, als sei Alles erreicht, ruhig durch die Töne des H-Dur-Accordes abwärts bis zum h der kleinen Octave hinabzugleiten. Da die Wiederholung der Worte am Schluß

des Adagios wiederum einen, nur wesentlich einfacheren und beruhigteren Lauf bringt, scheint es doch, als habe die Vorstellung des Ringens nach dem Ziel und des endlichen Überwindens aller Hindernisse den Componisten auf diesen Gang wie auf etwas ganz Natürliches von selbst geführt. In den letzten Takten des Allegro, das bei der Gelegenheit der Änderung der Passagen gleichfalls und zwar aus dem Fundament umgewälzt wurde (in den beiden ersten Bearbeitungen beginnt es in C-Dur mit den Worten: „O du, für den ich Alles trug") — auch in den letzten Takten des Allegro wiederholt sich, nun freilich bei den oft gesungenen Worten „Mich stärkt die Pflicht der treuen Gattenliebe" die diatonische aufs Neue bis zum h emporklimmende Passage, aber auch hier hat sie einen guten Sinn. Das Adagio zeigt die Seele in stiller Sammlung und Fassung, contemplativ durch und durch. Sie schaut die Ereignisse voraus und faßt ihr Werden und ihren Ausgang, gleichsam im Hafen, fern von der hohen Meerfluth, gelassen zusammen. Das Allegro aber schüttelt das Sinnen ab und stürmt zur That — darum der Aufschwung und Anlauf der letzten Takte. Man könnte sich diesen wie jenen Gang aus der Arie entfernt denken, ohne daß sie an Schönheit verlöre; aber da sie sich von selbst erklären, könnte sie nur der musikalische Asket verurtheilen.

Sollte die Arie übrigens einen Zweifel darüber lassen können, wie dem gewaltigen Manne das Bild der Leonore vorgeschwebt hat? Sie ist keine geborene Heldin und Herrscherin, keine kriegstüchtige Virago — sie ist ganz Liebe, ganz Treue, ganz opfervolle Hingebung. Wie der Gott Frankreichs die Jungfrau von Orléans, so erwählt hier der Gott der Ehen sein „zitterndes Geschöpf". Aus dem schwachen Gefäß glüht die ewige Flamme, strömt die Alles besiegende Kraft; nicht die Jungfrau dort, die Gattin hier machen mit ihrem schwachen Menschenwillen und -Können das Unmögliche möglich: ein Höheres spricht und handelt aus ihnen. Nicht die sechs Fuß hohen Heroinen verkörpern die Schillersche Jeanne d'Arc am Glaublichsten, nicht die wilden Mannweiber den Beethoven'schen Fidelio. Leonore Florestan wäre längst zusammengesunken, wenn nicht der

Stern des Glaubens über ihr schiene. Sie fühlt sich „müde“ und fleht brünstig, die Hoffnung möge sie nicht verlassen. Das ist sie, so tönt ihre Seele, wie das Horn, welches das Adagio so unsagbar ergreifend einleitet, mild, voll, erfüllt von einer Macht, die mehr als ihre Kraft und ihr Wille ist. „Komm o Hoffnung!“ — jede Note ein Weib, das nur ein Ideal über seine Grenzen hinausführen kann. Je zarter, je inniger sie auch dem Auge erscheint, desto größer erscheint ihr Opfer, desto rührender, erschütternder wird das immer wieder erneute Zusammenfassen all ihrer Nerven zur großen That. Auch wenn sie zum ersten Male die Bühne betritt, ist sie mehr zaghaft als sicher. Wenn sie sich mit den drei Genossen ihres ärmlichen Lebens zum Canon vereinigt, ist ihr erstes Wort „Wie groß ist die Gefahr!“, und unsere Vorfahren wissen davon zu erzählen, wie Maria Malibran, erschöpft von der Last der schweren Bütte, die sie heimgetragen, sich im Hintergrund an eine Mauer gelehnt, mit einem Blick voll unsäglichen Seelenleids und einem Weh in der Stimme, als gäbe es statt gesungener Worte nur gehauchte Seufzer. Im Terzett setzt sie zwar, da es nun gilt, beherzt zu sein, und die Aussicht sich endlich öffnet, mit Kraft ein „Ich habe Muth!“, wenn sie aber, der guten Marcelline und ihrem Vater unverständlich, im Doppelsinn von den hohen Leiden singt, die die Liebe für hohen Lohn ertragen kann, wendet sie sich sofort nach Moll und an die Stelle des Jauchzens, das die Andern erwarten müßten, tritt ein schmerzlicher Aufschrei. Jede Gelegenheit, wo sie sich mit ihrer Seele allein weiß und glaubt, erpreßt ihr einen Seufzer. „Wie lang bin ich des Kummers Beute“ ruft sie — wieder ist es die Hoffnung, die sie aufrecht halten muß; und wenn sich am Schluß die arglose Marcelline der „süßen Thränen“ der Liebe freut, wie ergreifend contrastirt dann mit diesem sonnigen Glück die unterdrückte Klage „O bittre Thränen“, das eine Welt voll Qualen verbergende des neben dem d der vermeinten fröhlichen kleinen Braut.

Noch hundert andere Belege könnten dafür sprechen. Immer wieder erschließen uns Componist und Textdichter das weiche überquellende Gemüth der Dulderin. Selbst als ihr Rocco die Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches, den Kerkermeister in die verborgenen

Gewölbe zu begleiten, meldet, ist ihr Herz nicht gegen den Rückprall des Schmerzes gepanzert. Nur mühsam unterdrückt sie ihre Thränen. „Mir scheint, er weine“ sagt der Alte, und ob sie es gleich leugnet, schluchzt es doch aus einem ihrer Worte so hörbar, daß es uns selbst das Wasser in die Augen lockt. Ich kann mich in der Auffassung der Stelle irren, weiß aber, daß mich keine gequälte Auslegungssucht, sondern der unmittelbarste sinnliche Eindruck dazu geführt hat, der sie mir bei jedem Hören aufs Neue bestätigt. Es ist die Antwort Leonorens auf die Frage des Alten „Auch dir ist schaurig, wie mich däucht?“ — „Ich bin es nur noch nicht gewohnt“. Man beachte, wie schon aus den ersten Noten ein mit dem schlichten Wort in gar keinem Verhältniß stehender Gefühlsinhalt hervorbricht; der Ton sagt hier mehr, unendlich viel mehr, als die Rede, ja, er straft sie Lügen und öffnet wider Willen alle Schleusen des Herzens. Denn bei der Wiederholung der Worte wird der Andrang der inneren Bewegung so mächtig, daß sich die richtige Betonung plötzlich verschiebt. Dieser logisch unmotivirte, fast hervorgestoßene Accent auf dem „bin“ („Ich bin es nur noch nicht gewohnt“), dem in den gleichmäßigen herabsinkenden Achteln eine Wendung folgt, als versagte die Stimme, ist mir stets als eine psychologische Offenbarung von höchster Herrlichkeit erschienen. Freilich muß sie wie alles Schöne nachempfunden werden, denn beweisen läßt sie sich nicht. Wer aber je einem gepreßten Herzen gegenüber gestanden, von unterdrücktem Schluchzen aufgehaltene Worte gehört hat, das jähe Hervorquellen der Seufzer- und Thränenfluth, das ein vielleicht ganz gleichgültiges gerade gesprochenes Wort trifft, beachtet, der wird die seelische Wahrheit dieses kleinen Zuges entdecken und bewundern müssen. Eine blos falsche Declamation ist es keineswegs, denn Anfangs heißt es in voller Ausathmung „Ich bin es nur noch nicht gewohnt“ — erst beim zweiten Male erhält das „bin“ den Ton und klanglos sinken die übrigen Worte von den Lippen. Es ist also — künstlerische „Absicht“ trifft das Unmittelbare solcher Eingebungen nicht — künstlerischer Wille, jener Wille, der sich nicht aus einer ganzen Reihe von Entschlüssen, Vorsätzen und Thaten zusammenstellt, sondern der mit einem Schlage

erzeugt und geboren ist. Mit sinnlichen Organen faßt der Künstler die Außenwelt auf: er sieht, er hört, um geläutert, vom Zufälligen befreit, im Kunstwerk wiederzuspiegeln, was er wahrgenommen. So ist dieser Zug gesehen und gehört; lebte der Künstler den Vorgang, den er darstellt, innerlich wahrhaft mit, dann drängte sich ihm diese Beobachtung von selbst auf, und ehe er davon wußte, schmolz sie sich ihm in Töne um.

So ist es denn auch nur natürlich, daß die Retterin, wenn sie ihr rührendes Werk vollbracht hat, für einige Augenblicke kraftlos zusammensinkt; ja, es würde gegen alle Natur sein, thäte sie es nicht. Dieser furchtbaren Anspannung der Kräfte, dieser Verleugnung der Schwäche und Zaghaftigkeit des Weibes mußte eine Ermattung folgen. Sie anzudeuten aber genügte dem Meister. Anfangs (1805 und 1806) bezeichneten Partitur und Clavierauszug sie noch aufs Deutlichste. „Pizarro stürzt ab, Rocco ihm nach, Leonore will ihn zurückhalten, er entwindet ihr die Pistole, sie sinkt mit einem Schrei bewußtlos nieder.“ Dann folgte (1805) ein langes, 1806 gekürztes, 1814 zum Heile gänzlich beseitigtes Recitativ, das musikalisch wohl nur darum so matt ist, weil es psychologisch unmöglich ist. Hier gab es nur eins oder das andere: entweder bricht der Geist unter den erlebten Schrecknissen zusammen und beginnt zu schwärmen — dann vermag er sich aber auch nicht zu dem freien königlichen Triumph des Duetts aufzuschwingen; oder er überwindet sie nach kurzer Pause und schwebt gerettet über dem dunklen Abgrund. Wie Beethoven dem Textdichter zuerst gefolgt war, irrte er auf falscher Fährte. Leonorens halb bewußtlose Rufe „Gebt, ach gebt ihn mir“, Florestans Tröstungen „Sieh Florestan, sieh seine Ketten, sieh Leonore, den Gemahl“ — sie rühren und treffen uns nicht halb so stark wie das kurze gesprochene Wort, das endlich über diese Tiraden siegte, um sogleich den wunderbarsten aller Töne zu weichen. Sobald der Gouverneur aus der Kerkernacht dem Tag und seinem Gericht entgegengeführt ist und die Gatten allein sind, bricht der Jubel der Wiedervereinigten in dem Hymnus aus, der in seiner voll dahinrauschenden goldigen Tonfluth noch die entzückendsten Kleingebilde

mit sich führt: die überglücklichen, fast kindlichen Fragen „Du bist's?", „Ich bin's" mit der Umkehr bei der Wiederholung im Munde Florestans und Leonorens, das Stammeln der Liebe, das zärtliche Verweilen auf der Fermate bei dem Aussprechen der theuren Namen, das ganz verlorene, gleichsam mit geschlossenen Augen im Pianissimo gesungene „O namenlose Freude" bis zur triumphirenden Wiederkehr der wunderbaren Hauptweise. Selbst die Wiederholung „O namen-namenlose Freude" ist eine Schönheit, ein ungemein bezeichnender Ausdruck für die alle Grenzen überschreitende Glückseligkeit, und doch hat sie im Grunde nur aus einer Noth eine Tugend gemacht. Stammt das Motiv doch aus dem Entwurf einer nie vollendeten Jugendoper Beethovens, und lauten die ihm dort untergelegten Worte doch „Nie war ich so froh wie heute", die sich, wenn man den Auftakt, das „O!" wegläßt, der Melodie ungezwungen fügen. Daß das Duett aber in jenen Tagen gar nicht gefiel, zeigt, wie unstichhaltig der erste künstlerische Eindruck sein kann und wie sich die Ansprüche an die Fülle und Stärke der musikalischen Ausdrucksmittel gesteigert haben. So hält z. B. der Berichterstatter der Allgemeinen Musik-Zeitung die Charakteristik des Duetts für „auffallend verfehlt", besonders darum, weil „das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violincorden eher lauten wilden Jubel ausdrücke, als das stille, wehmüthig tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben". Man kann es begreifen, daß im Gegensatze zu uns Neueren, die durch Wagner an die stärksten Ohrreize gewöhnt sind, den damals Lebenden, die an die weise Entsagung Mozarts, an die kühle Zurückhaltung Cherubinis gewöhnt waren, die Begleitung des Duetts über das Maß hinauszugehen schien — aber wie kann man an dieser Stelle, in dieser Lage ein elegisches Tonstück erwarten und verlangen! Gewiß werden Mann und Weib bei diesem Wiedersehen reichliche Thränen vergossen haben, Thränen, die alles vorangegangene Leid noch einmal leuchtend wiederspiegeln, aber die Wonne der Vereinigung trocknet sie bald; sie mögen wiederkehren, wenn den Beiden Zeit und Besonnenheit bleibt zurückzudenken, aber in diesem Augenblick kennt die Seele nur ein Gefühl: „Wir haben

uns wieder", und was im wirklichen Leben vielleicht wortlos in Kuß und Umarmung, in immer erneuertem Anschauen der lang entbehrten Züge untergegangen wäre, das muß in der Musik, ihrem Wesen nach, voll und sieghaft ausklingen. Trotzdem fehlen diesem Jubel die kleinen Schattirungen der Wehmuth nicht, und wer einen bacchischen Dithyrambus in ihm zu finden glaubt, der hat die oben bezeichnete geflüsterte Stelle nach den Fermaten „O Leonore!" „Florestan!" nicht verstanden. Eine Äußerung im Berliner „Freimüthigen", deren Autor den Werth eines Kunstwerkes nach den Cassenrapporten zu beurtheilen scheint („Eine neue Beethoven'sche Oper „Fidelio oder Die eheliche Liebe" gefiel nicht, sie wurde nur einigemal aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer") sei nur beiläufig erwähnt. Man schreibt sie Kotzebue zu und sie würde seiner Flachheit alle Ehre machen.

In einer andern Beziehung könnte man dem kalten Kritiker der Musik-Zeitung nicht Unrecht geben, freilich, wie wir sehen werden, nur unter einer Bedingung, die für ihn nicht zutrifft. Er schüttet zwar das Kind mit dem Bade aus, wenn er so schlechtweg sagt „Die Chöre sind von keinem Effect und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuß der freien Luft bezeichnet, ist offenbar mißrathen", aber ich müßte ihm in Bezug auf diesen letzten Chor (die beiden Finales erhielten erst im Jahre 1814 ihre jetzige Gestalt) beistimmen, wenn die Situation in der ersten „Leonore" schon die des späteren „Fidelio" gewesen wäre. Man erinnere sich aber, daß der Spaziergang der Gefangenen in der ersten Bearbeitung etwas Alltägliches, jedenfalls so Gewöhnliches war, daß der Gouverneur sich darüber nicht im Mindesten entrüstet: ein Umstand, der sich mit dem Jahre 1814 gründlich änderte. Jetzt erweist Rocco den Armen eine ungewöhnliche Wohlthat. Ändert das die Sachlage nicht völlig? Müssen die Empfindungen der Eingekerkerten, die nach jahrelanger Entbehrung zum ersten Male wieder blauen Himmel sehen, reine Lüfte athmen, nicht ganz andere sein, als wenn sie herkömmlich in stumpfer Gewohnheit in ihrer Freistunde über die Wälle, durch den Garten geführt werden? Wie ist es möglich, daß ein Mann wie

Beethoven diesen klaftertiefen Unterschied übersah und den Chor ließ, wie er ihn 1805 componirt hatte, von kleinen Varianten abgesehen? Und was haben wir jetzt? Die kurze Orchester-Einleitung ist zwar wundervoll: dies Tasten und Schleichen, diese Dämmerung des Empfindens, diese Verschleierung der Sinne, in die nun plötzlich, fast beängstigend, der helle Tagesschein bricht — das ist mit den drei Accorden auf dem lang gehaltenen B und F des Basses auf das Sinnfälligste ausgedrückt. Aber diesem halb traumverlorenen Wandeln folgt nun plötzlich mit dem Eintritt der zuerst im Cello auftretenden begleitenden Sechzehntelfigur zu viel gesammelte Kraft, Ordnung und Ruhe, und der ganze Satz bleibt, blos als Musikstück betrachtet, wundervoll, im Übrigen fortan mehr schön als charakteristisch, zu geglättet für den ungewöhnlichen Vorgang, zu stilisirt für den jähen Wechsel im Geschick der Unglücklichen, deren Herz, wenn es in ihrem Leid für Schmerz und Freude nicht abgestumpft ist, bei dem Anblick des lange versagten Lichtes nach der ersten schmerzvollen Gewöhnung unregelmäßiger schlagen, lebhafter überwallen müßte. Ein meisterhaftes Männerquartett — aber mehr Corpslied als dramatischer Chor, vortrefflich für die erste, nicht erschöpfend für die letzte Gestalt der Oper. Mit diesem Charakter steht für mein Gefühl auch die malende Nuance des Satzes „Der Kerker eine Gruft" mit dem klirrenden und rasselnden Triller auf dem es nicht im Widerspruch — das parallele „Nur hier — nur hier ist Leben" hebt ohnehin seinen Effect wieder auf und wirkt ganz liedartig. Am Dramatischesten wird er nach dem rührend schönen Tenorsolo in G-Dur. „O Hoffnung — Rettung!"; wie bezeichnend ist hier das Stocken, das Hervorstoßen der Worte, das Anschwellen der Stimmen, denen sich ein machtvolles Fortissimo des Orchesters zugesellt — „O Freiheit, Freiheit, kehrst du uns zurück!"; wie schön auch das scheue Geflüster nach der ersten Unterbrechung durch den lauschenden Offizier, wie glücklich beobachtet, daß, vom Zwang befreit, die Gemüther sich allmählich doch wieder entladen und von dem Pianissimo und Piano, womit sie ihren Sang aufs Neue anstimmen, zu einem kräftigen forte und sforzando gelangen. Aber die zweite Unter-

brechung durch den Horcher ist dramatisch betrachtet nichts weniger als ein Gewinn. Man hat fast den Eindruck, als zeigte er sich nur, um den Gefangenen Gelegenheit zu geben, ihre Mahnung „Sprecht leise“ zu wiederholen und sich so, flüsternd, zu entfernen. Gewöhnung und die Verehrung für Beethoven haben uns alles dies theuer gemacht, und, sieht man von dem scenischen Vorgang ab, so bleibt zur Bewunderung genug. Dennoch glaube ich, daß ein anderer genialer Componist (von den Neueren möchten für eine solche Aufgabe wohl nur Wagner und Brahms in Betracht kommen) durch die veränderte Situation zu einem ganz anders gearteten Tonstück inspirirt worden wäre, und ich möchte fast glauben, daß der spätere Beethoven, der Meister der großen Messe und der neunten Symphonie, seiner Aufgabe zum zweiten Male in ganz anderem Sinne, mit ungleich tieferem Eingehen in die Situation, dramatischer, herber und wehmüthiger, freudvoller und leidvoller zugleich gerecht geworden wäre. Schade nur, daß dergleichen Vermuthungen immer unbewiesen bleiben müssen! Wie hebt sich aber schon der Fidelio von 1814 gewaltig über die Leonore von 1805 und 1806! Und liegen nicht alle seine Vorzüge vor der ersten Fassung eben auf diesem, dem Chor der Gefangenen noch nicht völlig erschlossenen dramatischen Gebiet?

Wie anders der Schlußchor des ersten Actes in der Treitschkeschen Dichtung, der Fassung von 1814, also der jetzigen Gestalt mit dem Quintett der Solisten! Die Anwesenheit des harten Unterdrückers dämpft die Klage; wußten die Armen doch auch von vornherein, daß die ihnen beschiedene Gunst nicht von langer Dauer sein konnte! Ihrer Lage und ihrem Seelenzustand wird darum die schlichte, gehaltene Wehmuth der Töne „Leb' wohl du warmes Sonnenlicht“ mit der so bezeichnend absteigenden Figur „Schnell schwindest du uns wieder!“ auf das Schönste gerecht: die herrlichste Unterlage für den unvergleichlichen, bei aller Einheitlichkeit der Gesammtstimmung alle Einzelheiten, alle Gestalten so deutlich von einander abhebenden Bau. Wie contrastirt mit dem leichten Mitleid der Marcelline, die, das Herz voll von ihrem Liebesglück, bei dem Gedanken an die den Gefangenen versagten Freuden der ihr

beschiedenen gedenken und eine anmuthige, fast heitere Triolenpassage singen kann — wie contrastirt damit Leonorens unterdrückter Racheruf („Den Frevler!"), die dumpfe Furcht des Alten, Pizarros kurz angebundenes Commando, Jacquinos rathlose Neugier. Und welch' ein lauterer Sinn spricht aus den letzten Takten des Finales, die, ganz wie bei Florestans Arie, anstatt das Musikstück mit einigen geräuschvollen Schlägen zum Abschluß zu bringen, das musikalische und scenische Bild leise und langsam auflösen!

Braucht es gesagt zu werden, daß während dieser Scene die Bühne nicht dunkel werden darf? Und doch wird sie es fast in ganz Deutschland, vermuthlich weil die Gefangenen dem „warmen Sonnenlicht" Lebewohl sagen. Als könnte sich dieser Abschied auf etwas Anderes als die Rückkehr in die Kerkernacht beziehen! Nach des Gouverneurs ausdrücklichem Befehl steigt Rocco mit Leonoren sofort (womöglich noch vor den Augen des Publikums) in das Gewölbe hinab („Nun, Rocco, zög're länger nicht, steig' in den Kerker nieder"), um die Cisterne frei zu legen, der zweite Act schließt sich also unmittelbar an den ersten! Bräche die Nacht herein — wie könnte dann des Ministers Wagen auf der Straße von Sevilla bemerkt, wie könnte das Trompetensignal mit Fug und Recht gegeben werden? wie könnte ferner die Schlußscene der ganzen Oper in diesem Falle am hellen Tage spielen, wie es doch überall geschieht und schon aus inneren dramaturgischen, fast möchte man sagen decorativen Gründen geschehen muß? Nur ein Mißverständniß kann diese sinnlose Anordnung verschuldet haben, und nur die Gedankenlosigkeit konnte sie von Jahr zu Jahr von Bühne zu Bühne schleppen und bewahren!

Von ganz anderem Schlage ist das zweite Finale, dessen endgültigen Text wir ebenfalls Treitschke verdanken. In völligem Gegensatz zum ersten verzichtet es auf die Unterscheidung der Einzelnen und läßt alle Herzen und Lippen in dem einen großen, immer gewaltiger anwachsenden Gefühl des Dankes und des Jubels zusammenklingen. Durchaus orchestral und symphonisch gedacht nimmt es besonders im Presto molto auf die Leistungsfähigkeit

der Singstimmen und die Declamation keine Rücksicht mehr. Von dem selig schönen Ensemble an „Du prüfest, du verläßt uns nicht“ bis zum Ende ist das Ganze so hinreißend, so groß, der Unterschied von dem ersten Finale so offenkundig und ein so glänzendes Zeugniß für die Tiefe und Feinheit der Conception des Meisters, daß man, von dem vollen Strom davongetragen, nicht daran denkt, auch nur etwas könnte und müßte anders sein. In dem mittleren Satz, der mit den ersten Worten des Ministers beginnt, kommt das Détail und die Declamation freilich doch zu kurz: ein entzückender Zug ist es zwar, daß auf die philanthropischen Begrüßungsworte Don Fernandos der Chor sich nicht beherrschen kann und dem edlen Manne, der der Gerechtigkeit des Königs ein so glorreiches Zeugniß ausstellt, mit einem lauten Evviva! die Tücher und Mützen schwenkend in die Rede fällt („Heil sei dem Tag!“); aber der Minister selbst wird, nachdem er seine milde Melodie zweimal an den Mann gebracht, von nun an jeder Wirkung beraubt. Sowohl die Einführung Florestans als die Vorstellung Leonorens ist mit einer Hast behandelt, die dem Spiel, geschweige denn dem Vortrag, nicht einmal den dürftigsten Raum läßt. Das Wort des Rocco „All Erbarmen vereine diesem Paare sich“ ist sogar unverständlich bis zur Unbegreiflichkeit behandelt; und was soll auch der größte Sänger und Schauspieler mit den Worten des Ministers „Gefesselt, bleich steht er vor mir“ anfangen? Einen kargeren Ausdruck für das Gefühl, das den würdigen Helfer in höchster Noth bei dem Anblick des unter schändlicher Willkür mißhandelten Freundes überkommen muß, kann es nicht geben. Gerade dieser überaus wichtigen, neu auftretenden, den Knoten lösenden Figur gereicht diese Eile, diese Unsangbarkeit, dies Mißachten des Wortes zum besonderen Nachtheil — die Übrigen leiden nicht darunter, und in Bezug auf Pizarros Strafe und Marcellinens drollige Enttäuschung ist die Kürze der Behandlung sogar ein Gewinn. Setzt aber nur erst der F-Dur-Accord mit dem $^3/_4$ Takt des Sostenuto assai ein — dann ist Alles wieder vergessen — ein breites sonnenbeleuchtetes Land öffnet sich vor uns, in weiter blauer Ferne verschwimmend, und willenlos geben

wir uns dem Gewaltigen, der uns diese Reiche erschließt, gefangen. In dieser Scene, der einzigen im „Fidelio", dürfte auch das Auge gesättigt werden. Freie Luft, freier Himmel, über die Festungswälle hinweg der Blick auf die spanische Ebene — Licht und Farbenfluth nach all dem Dunkel, Freiheit nach der langen Kettenqual!

Kann es nun, wenn man den innerlich so übermächtigen Stoff der Oper überblickt, noch zweifelhaft sein, daß die E-Dur-Ouvertüre, die fast in allen Theatern das Werk eröffnet, für seine Geheimnisse nicht die richtige Zunge besitzt, daß man darum wohlthut, an ihre Stelle die Ouverture in C-Dur, die sogenannte große Leonoren-Ouverture zu setzen, die man, einem eingebürgerten Brauch folgend, im Zwischenact zu spielen pflegt? Die E-Dur-Ouverture verdankt lediglich praktischen Erwägungen ihre Entstehung. Beethoven, der sich nicht Genüge thun konnte, rang nach der richtigen Form, und als er sie gefunden, mußte er sich sagen, daß sie den Theatermusikern eine zu schwierige Aufgabe stellte; darum schrieb er zu guter Letzt noch die leicht spielbare E-Dur-Ouverture. Zudem war die C-Dur-Ouverture, die dritte, d. h. eigentlich die zweite, die durch eine Umarbeitung für die Aufführungen von 1806 zur dritten wurde, von dem musikalischen Durchschnittspublikum „abgelehnt" und in unerhörter Weise verlästert worden. Der Berliner „Freimüthige" leistet auch hierin das Höchste. „Vor Kurzem," berichtet er, „wurde die Ouverture zu Fidelio im Augarten gegeben und alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren einig, daß so etwas Unzusammenhängendes, Grelles, Verworrenes, das Ohr Empörendes schlechterdings noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen auf einander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter z. B. ein Posthornsolo (!) gehört, das vermuthlich die Ankunft des Gouverneurs [soll wohl heißen „des Ministers"] ankündigen soll, vollenden den unangenehmen, betäubenden Eindruck." Hat Cherubini wirklich die ihm zugeschriebene Äußerung gethan, er vermöge wegen Bunterlei von Modulation die Haupttonart der Ouverture nicht zu erkennen, dann

hat auch er durch den Tadel, der mehr noch in dem lag, was er verschwieg (denn sein unumwundenes Lob würde der höfliche Franzose nicht zurückgehalten haben), das Schicksal der Ouverture besiegeln helfen. Jedenfalls trugen diese Umstände mit dazu bei, sie zu beseitigen — kurz, Beethoven gab diese Meisterschöpfung daran und ersetzte sie durch das E-Dur-Stück, das, unfraglich mit dem Stempel eines großen Musikers gezeichnet, doch der großen Seele des „Fidelio" nur in gewisser höflicher Entfernung, mit vornehmer Reserve nahe kommt. Es athmet Cherubini'sche Noblesse und Kühle, besonders im Allegro, schlägt nur in dem einleitenden Adagio Töne tieferer Rührung und zitternder Bewegung an und jubelt mehr laut als innig und hingerissen im Presto. Fein und edel, aber ohne Macht und Fülle, in den Thematen und der Instrumentation. Besäßen wir keine andere Einleitung, so müßten wir sie dankbar hinnehmen und hätten noch immer Grund genug zur Freude. Da aber die bessere vorhanden ist, ist es geradezu thöricht, nur um der lieben Gewohnheit willen immer aufs Neue zum Nothbehelf zu greifen. Die Ouverture in C-Dur ist dagegen das ganze Drama im Kleinen, sie athmet alle Schauer der Angst, Erwartung und Hoffnung; sie trifft, indem sie das Thema der Arie des Florestan „In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn" in die Mitte stellt und nach allen Seiten variirt, den Kern des Ganzen und redet durch die gedämpften Geigen, die ihre wehmüthigen Schleier über das Thema breiten, von diesem Glück als von einem fernen, getrübten, nach dem die Sehnsucht, fast schon resignirt, zurückblickt. Sie stellt uns mit dem einzigen Effekt der mitten in die wachsende Erregung der Tonfluth schmetternden Trompete mit beiden Füßen in die bewegte Handlung, in die Krise der Kerkerscene, in der das höchste Entsetzen und das stürmische Entzücken sich die Hand reichen, und sie erweitert in dem sieghaften, alle Thore des Herzens öffnenden Jubel des Schlusses die selige Freude der wiedervereinigten Gatten zu einem Dithyrambus der ganzen Menschheit. Wie in dem Finale der Oper gleichsam Menge auf Menge heranwallt und mit einem Anklang an den Schiller'schen Hymnus der Weltenharmonie, das Lied an die Freude „Wer ein

holdes Weib errungen, stimm' in unsren Jubel ein", die Lust ihre Kreise über die Gefängnißmauern, über Sevilla hinaus weit und weiter zieht, so klingt es auch aus dem Schluß der Ouverture wie ein Jauchzen aller Menschenkinder über das Schönste, was die Erde kennt, zwei treue Herzen, die Kerker und Tod nicht trennen konnten, über die Liebe, die alle Leiden trägt, alle Hindernisse überwindet. Eine solche Tondichtung gehört an den Anfang des Werkes; neben ihrem goldlettrigen Evangelium schrumpft die E-Dur-Ouverture zu einem Miniaturbüchlein mit Diamantschrift zusammen. Nun läßt sich ja freilich sagen, daß man im Zwischenact ein so ernstes, tiefes Kunstwerk schon darum ruhiger genießt, weil man durch den taktlosen Theil des Publikums, der im Theater zu spät zu kommen pflegt, in der Mitte der Oper nicht gestört wird. Aber was wäre das für ein Grund! Die Kunst hat sich nicht nach der Prosa des Daseins, nach einem ungebildeten Pöbel zu richten. Man verschließe diesem die Thüre, sobald die Muse zu reden begonnen hat. Einige Bühnenleitungen haben ja auch bereits mit Glück zu dieser Maßregel gegriffen, und ein oder das andere Theater (von München ist es mir bekannt) giebt der C-Dur-Ouverture den einzig ihr gebührenden Platz. Und sei es immer, daß man diese nach dem ersten Act zu hören gesammelter, zu genießen fähiger ist, so bleibt doch der Nachtheil, daß unmittelbar nach diesem übergewaltigen Orchestersatz ein zweiter, in seiner Art nicht minder bedeutender und charakteristischer, die F-Moll-Introduction folgen würde, die alles Grauen der Grabesnacht, den verlorenen Seufzer, den verhallenden Schrei in sich birgt. Je angespannter der Hörer der Ouverture folgte, desto weniger wird die Introduction ihre eigene Wirkung erreichen. Man ist nicht sofort bereit, nachdem man mit den Gatten in der C-Dur-Ouverture frohlockte, nun plötzlich in den Kerker zurückgeführt zu werden, dessen Schrecken man schon überwunden glaubte. Das Allerthörichteste bleibt es freilich, zu den beiden Ouverturen noch eine dritte zu stellen (die erste, von Beethoven componirte, nach Schindlers Bericht vom Componisten selbst gern aufgegebene, von befreundeten Kennern für zu leicht befundene, als posthumes Werk Op. 138 erschienene, die

Marx in seiner Beethoven-Biographie seltsamer Weise als Einleitung der Oper allen übrigen vorzieht), diese in den Zwischenact und die große C-Dur-Ouverture nunmehr in die Verwandlung nach dem Kerker zu verlegen. Man denke! Die Handlung in nuce, mit den Mitteln des Orchesters, nachdem man sie pochenden Herzens mit Auge und Ohr durchgelebt! die Trompetensignale in der Ouverture, nachdem man ihren erlösenden Klang schon vernommen, als Leonore das Pistol auf des Mörders Brust setzte. Das heißt uns einen Führer geben, nachdem wir den Weg bereits zurückgelegt. Vom rein musikalischen Standpunkt würde man freilich das Meisterwerk der C-Dur-Ouverture auch an dieser Stelle noch, wie überall, genießen; das Theater ist aber kein Concertsaal, und vom Dramatischen entfernt sich jene sinnlose Anordnung himmelweit.

Marx äußert in seiner, an und für sich betrachtet geist- und empfindungsvollen Lobpreisung der ersten Ouverture, es sei ein wundervoller Ouverturengedanke, vor dem Leid das Glück zu schildern. Er vergleicht sie dem „Sonnenschein vor Unwetter, der neue Heiterkeit nach der gefahrvollen Umdüsterung verheißt", und er deutet gelegentlich an, daß solche „Vorausnahmen aus der Oper", wie sie die große Leonoren-Ouverture, die Ouverturen des Don Juan und der Weberschen Opern bringen, von zweifelhaftem Werthe seien, da sie von Dingen redeten, deren Bedeutung wir (wie die des Trompetensolos) noch gar nicht verständen. Ganz recht! Aber kann eine Ouverture, die, im Theater gehört, buchstäblich auf das Kommende vorbereiten muß, ihren Zweck besser erfüllen als durch die Stimmung der Gemüther auf ganz den nämlichen Ton, den die Oper anschlagen will? Ein heiteres, auch im Schmerz anmuthiges Bild, wie es die erste Ouverture entrollt, lenkt die Erwartungen völlig vom Ziele ab, und keiner der Zuhörer wird es gleichsam als die Vorgeschichte der Oper auffassen, auch dann nicht, wenn er sich am Ende des Werkes die Ouverture in die Erinnerung zurückrufen sollte. Nicht dem voraufgegangenen, sondern dem kommenden Bestande des Werkes dient eine Ouverture. Auch daß sie die „thatarme Oper" dadurch, daß sie uns „die Strebungen vorher mit ihrem schreck-

[illegible] Wie können wir denn in diesem Falle uns der Oper mehr als uns den längeren gedehnten Worten Florestans erfreuen: „Bin ich wach? ich lebe ja noch, und die Kerker sind nun dahin?“ Nur in der wiederholten die Arie sagen, dem „Fidelio“ wäre gleichzu setzen Arie nicht entgegen das „Gebet“, der uns über Florestans Convulsionen gegen Ton Pizarros Machinationen unklar und die uns die Gefangennahme des Bräutigams verhüllt vor die Bühne bringt — ich gestehe aber, daß mir ein solcher Bruchstück, der möglicherweise einem ganz ironischen Anlaß entsprungen ist, auch nicht das geringste musikalische und nur ein untergeordnetes dramatisches Interesse zu besitzen scheint und daß es mir für die Zwecke der Oper vollständig genügt, Florestan als den Märtyrer für ein Ideal kennen zu lernen, das durch List und Gewalt verkümmert wurde. Ja, die tiefe Innerlichkeit des Werkes würde durch die umständliche Behandlung dieser äußerlichen Verwicklungen nur Schaden gelitten haben. Meyerbeer hat uns ja „historische Oper“ bescheert und er hat das geschichtliche Colorit mit all seiner künstlerischen Schlauheit musikalisch zu umschreiben versucht. Aber was will uns die Sitzung des Lissaboner Raths in der „Afrikanerin“, was die Staatshandlung in den „Hugenotten“ bedeuten? Sie sind öde und leer — das Duett Raouls und Valentinens aber, trotz einiger Haken das Beste, was Meyerbeer je geschrieben, wird bleiben. Kämpfe des Herzens bleiben das A und O aller musikalischen Dramatik — die Geschichte ist wie jeder rein äußerliche Vorgang nur Hülle für diesen Kern. Freier hat ihn Keiner gelegt als Beethoven im „Fidelio“. Selbst auf die musikalische Atmosphäre der Umgebung seiner Gestalten hat er verzichtet. Wir leben mit ihnen in keiner tönenden Welt von Zauberwesen, von Najaden und Dryaden, von Feen und Elfen, von Meeresrauschen oder Waldduft, von Tanz und Spiel und dem Kerzengeflimmer einer Ballnacht. Wir hören nur eins: das Pochen eines Herzens, wie reiner, größer, glühender für alles Gute kein anderes auf der Erde geschlagen hat!

IV.

Carl Maria von Weber.

vollen Anlaß erzählt", ergänze, vermag ich nicht einzusehen. Was können wir denn im besten Falle aus der Ouverture mehr als aus den allgemein gehaltenen Worten Florestans erfahren: „Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen, und die Ketten sind mein Lohn"? Zwar ist mir wiederholt die Ansicht begegnet, dem „Fidelio" fehle gleichsam der erste Act (wohl richtiger das „Vorspiel"), der uns über Florestans Opposition gegen Don Pizarros Machinationen aufkläre und diese und die Gefangennahme des Wahrheitsfreundes selbst auf die Bühne bringe — ich gestehe aber, daß mir ein politischer Parteienkampf, der möglicherweise einem ganz prosaischen Anlaß entsprungen ist, auch nicht das geringste musikalische und nur ein untergeordnetes dramatisches Interesse zu besitzen scheint und daß es mir für die Zwecke der Oper vollständig genügt, Florestan als den Märtyrer für ein Ideal kennen zu lernen, das durch List und Gewalt verkümmert wurde. Ja, die tiefe Innerlichkeit des Werkes würde durch die umständliche Behandlung dieser äußerlichen Verwicklungen nur Schaden gelitten haben. Meyerbeer hat uns ja „historische Opern" bescheert und er hat das geschichtliche Colorit mit all seiner künstlerischen Schlauheit musikalisch zu umschreiben versucht. Aber was will uns die Sitzung des Lissaboner Raths in der „Afrikanerin", was die Staatshandlung in den „Hugenotten" bedeuten? Sie sind öde und leer — das Duett Raouls und Valentinens aber, trotz einiger Haken das Beste, was Meyerbeer je geschrieben, wird bleiben. Kämpfe des Herzens bleiben das A und O aller musikalischen Dramatik — die Geschichte ist wie jeder rein äußerliche Vorgang nur Hülle für diesen Kern. Freier hat ihn Keiner gelegt als Beethoven im „Fidelio". Selbst auf die musikalische Atmosphäre der Umgebung seiner Gestalten hat er verzichtet. Wir leben mit ihnen in keiner tönenden Welt von Zauberwesen, von Najaden und Dryaden, von Feen und Elfen, von Meeresrauschen oder Waldduft, von Tanz und Spiel und dem Kerzengeflimmer einer Ballnacht. Wir hören nur eins: das Pochen eines Herzens, wie reiner, größer, glühender für alles Gute kein anderes auf der Erde geschlagen hat!

IV.

Carl Maria von Weber.

Der Freischütz.

Eine alte unheimliche Sage, eine jener zahlreichen Gestaltungen des uralten Themas von der Gewinnung einer unschuldigen Seele durch die höllische Macht um irdischer Vortheile willen, wie wir sie ähnlich, von dichterischer Hand geordnet, in dem »Spiritus familiaris« der Droste-Hülshoff, in Hauffs „Märchen vom kalten Herzen" kennen. An die böhmischen Wälder knüpft sie sich, an eine schauerliche Schlucht, die Wolfsschlucht, in der grauenvolle Erscheinungen, teuflische Fratzen ihr Wesen treiben, in der ein Sturmwind tobt, der das Laub der Bäume nicht bewegt, und Stimmen ertönen, bei deren Klang dem Hörer das Mark gefriert. Dort hat der Böse einen seiner Throne, der „wilde Jäger" haust dort und fährt wie der seiner Herrschaft beraubte Wotan mit seinem Troß und seiner Meute um Mitternacht durch die Wolken. Dort wirbt er arglose Neulinge für sein verdammtes Heer durch den spukhaften Guß von sieben Kugeln: Freikugeln, die ein jedes Ziel treffen, schwebe es auch, dem Auge entrückt, hoch in der Luft, sei es auch meilenweit von seinem Schützen entfernt. Aber nur auf sechs Kugeln erstreckt sich dieser zauberhafte Segen — die siebente gehört dem Satan und er lenkt sie, wohin er will. Dieser Macht, diesem Bündniß verfällt auch ein junger Bursche, der, um die Geliebte zu gewinnen, einen Probeschuß zu bestehen hat und sich, sonst der tüchtigste von allen, plötzlich um jede Gunst des Glücks betrogen sieht. Auf der Jagd, beim Sternen-

schießen, überall fehlt er und schon glaubt er sich die Braut verloren. So, um den Verlust bangend und halb verzweifelnd, folgt er dem Rath eines verworfenen, der Hölle bereits verfallenen Kameraden und gießt unter Anrufung des wilden Jägers die Kugeln, die er mit seinem Verführer theilt. Schon sind sechs von ihnen um der Gunst des Fürsten willen, der zum Probeschuß eingetroffen ist, verpufft — da kommt der entscheidende Augenblick. Eine Taube ist das dem Jäger gesetzte Ziel. Er drückt ab — aber statt des Vogels wälzt sich seine Geliebte, tödtlich getroffen, in ihrem Blut; der Schütze aber verfällt dem Wahnsinn und der Hölle, die nach seinem Tode ihre Rechte an ihn geltend macht. Noch bis zum dreißigjährigen Kriege hielt sich die Sage von jener Schreckensschlucht, aus der heraus die ganze entsetzensvolle Erzählung geboren ist, im Volke aufrecht. Dann schwand der Glaube und die Erinnerung und sie verfiel den Sammlern, den Bearbeitern und Dichtern — zunächst wenigstens einem, dem Leipziger Johann August Apel, der im ersten Bande seines vierbändigen „Gespensterbuchs" (Leipzig 1810—14) die Mär vom „Freischütz" den Deutschen zurückgab und, mittelbar und ohne seinen Willen, einen der größten und jedenfalls deutschesten Tondichter auf sie hinlenkte: Carl Maria von Weber.

Schon in seinen jungen und übermüthigen Jahren hatte die Wolfsschlucht ihn gelockt. Es war im Jahre 1810, als er mit einem Freunde, Alexander von Dusch, auf der Suche nach einem Libretto auf das Apel'sche Gespensterbuch stieß und in dem „Freischütz" einen „süperben Text" zu finden glaubte. Sofort entbrannte in den Beiden auch ein lebhaftes Strohfeuer. Das Scenarium wurde entworfen, Dusch wollte das Gedicht vollenden, schrieb auch einige Scenen nieder — aber der hitzige Eifer muß bald erkaltet sein. Dusch soll, wie Webers Sohn, sein Biograph, schreibt, durch „dringende Arbeiten am Vollenden" (eines Operntextes?) verhindert worden, Carl Maria von dem platten Text des „Abu Hassan" angezogen sein, den ihm ein anderer Freund, Hiemer, geschrieben und dessen Composition er denn wirklich bald vollendete. Es war zweifellos ein Glück: für das Buch und die Musik des „Freischützen",

denn als ein Anderer, ernster, gereifter, mit liebevollerer, stärker empfindender Seele kehrte er im Jahre 1817 zu der Quelle zurück. Es war in Dresden. Er erwog mit Friedrich Kind, der in einer aesthetischen Gesellschaft sein Schauspiel „Van Dycks Landleben" vorgetragen, aufs Neue seine Begierde nach einem romantischen Opernstoff und gerieth unter einer großen Schaar von zumeist märchenhaften Vorwürfen abermals auf Apel, sein Gespensterbuch und den Kugelguß in der Wolfsschlucht. Kind fing Feuer, der „Freischütz" (der bald darauf der „Probeschuß", dann wieder die „Jägerbraut" und endlich, als er zur ersten Aufführung kam, doch wieder der „Freischütz" genannt wurde) ward geschrieben und nach kaum zehn Tagen stand er fertig, das heißt im Buche, da, zu Webers großer Freude, der, ganz Eifer, ganz Wille, an die Composition ging und von dem deutlichen Gefühl belebt blieb, in eine ihm engverwandte Welt einzuziehen, die ihm leben und blühen und aus Wald und Schlucht ihre Gestalten senden würde: Geist von seinem Geist und Fleisch von seinem Fleisch.

Kind war gewiß kein großer Dichter, und das Verdienst, den musikalischen Gehalt in dem Freischütz-Stoff entdeckt zu haben, gebührt nicht ihm, sondern Weber. Was er selbst, nur auf sich gestellt, geschaffen, war nicht mehr als ein weichliches romantisches Gefasel und des Spottes Platens, der ihn im „Romantischen Oedipus" wiederholt gebraucht („Kind und Kindeskind"), kaum werth. Aber die Sage war in ihrer Einfachheit von einer erstaunlichen Kraft und, bis auf den günstigen schauspielmäßigen Schluß, der sich auf der Bühne allerdings in diesem besonderen Falle wohlthätiger und sinnvoller ausnimmt, als es der erschütternde Ausgang der Sage, könnte man ihn sich auf das Theater versetzt denken, thun würde, war kaum etwas daran zu ändern. Was Kind von eigenen Einfällen hinzuthat, der Spuk mit dem wiederholt herabfallenden Bilde, trägt deutlich die Spuren der Schicksalsdramatik und gehört nicht zu den Vorzügen des Buches: im Gegentheil. Im Übrigen muß aber doch gesagt werden, daß, wenn auch die theatralische Technik auf keiner sonderlichen Höhe steht, Kind dennoch mit dem „Freischütz" einen

trefflichen, für den Genius Carl Maria von Webers geradezu unschätzbaren und unersetzbaren Text geschaffen hatte. Auch könnte man seine Vorzüge noch ruhiger und nachdrücklicher anerkennen, wenn der eitle Mann seine Verdienste nicht selbst weit überschätzt und dem Componisten nach dem überwältigenden Erfolg der Oper seine Geldeinnahmen auf das Gehässigste beneidet hätte. Und doch war Weber seinem „Mitvater" wie ein Freund gesinnt und wie ein Freund wollte er ihm durch ein liebenswürdig angebotenes Geschenk Antheil an seinem reichlichen Gewinn gewähren. Als Kind diese Gabe aber mit schnöder Kälte zurückwies und davon redete, daß die „Componisten ein Libretto von einem Mindestfordernden kaufen und damit das Geschäft als abgethan betrachten", zog sich Weber, zwar immer noch freundlich, aber doch verletzt zurück und wies den hochmüthigen Mann darauf hin, daß ihre gemeinsame Angelegenheit als „Geschäft" in der That „abgethan" gewesen sei. Es ist ein häßlicher Flecken in der Geschichte des Werkes, und Kind, der sein „Freischützbuch" mit Webers Briefen lieber unveröffentlicht hätte lassen sollen (es erschien im Jahre 1843), ist der Einzige, dessen Andenken dadurch bemakelt wird. Auch ist es begreiflich, daß Kinds widerwärtiges Betragen Weber mehr und mehr von ihm entfremdete, bis der Spalt endlich zu weit klaffte, um wieder ausgefüllt zu werden. Immerhin bleibt es auch im künstlerischen Interesse zu beklagen. Man kann zwar nicht prophezeien, ob dem schwächlichen Kind noch einmal ein so tüchtiger Wurf gelungen sein würde, wenn er nicht einen zweiten gleich günstigen Stoff gefunden hätte — aber seine Ungezogenheit führte Weber zu Frau Helmine von Chezy, und mit dieser verglichen war Kind denn doch ein Heros. Ganz flüssige Verse, nicht ohne Wohlklang, konnte diese romantische Sykomore schreiben, aber selbst der Schatten des Dramatischen war ihr fern, und alberner, weibischer Theaterspuk trat bei ihr an die Stelle der Schicksalsmacht, die in hunderterlei Gestalten und Verzerrungen die Bühnen unsicher machte. Auf musikalische, componirbare Verse verstand sich aber Kind auch, und neben der Farce von Emmas Ring und der läppischen Entrüstung des Königs und der Ritter über Euryanthens

„Verrath“ und dem unerhört frivolen Gericht, das Adolar über seine Verlobte zu halten sich anschickt, sind die Kind'schen Erfindungen in dem Libretto des „Freischützen“ wahre dramatische Meisterzüge. Vollends gegen das ganze Buch, wie es mit der Urgesundheit und der poetischen Macht des Volksthümlichen und Sagenhaften dasteht, erscheint die „Euryanthe“ etwa wie eine mit wallenden Tüchern sonderbar behängte Puppe, wie man sie in Gesellschaftsspielen zu Geistererscheinungen benutzt oder wie man sie auf sogenannten spiritistischen Photographien wahrnimmt.

Es bedarf nur eines einzigen Blickes auf die Gestaltung des Buches, um zu sehen, daß es auch diesmal nicht die Form der opera seria, sondern die des Singspiels, des deutschen Singspiels war, die der deutschen Opernbühne ein neues Heil brachte, ähnlich wie sie es in Mozarts größten Schöpfungen und deutlicher und erstaunlicher noch in Beethovens „Fidelio“ gethan. Hier gab es keinen pomphaften Festzug: nur die böhmischen Bauern feiern ihren Schützenkönig zu den Klängen eines keck aus dem Leben gegriffenen ländlichen Marsches; hier gab es kein Ballet wie bei Gluck oder Spontini: nur ein lustiger ländlicher Walzer erklingt, nicht als besondere „Tanznummer“ — o nein! er bleibt ohne eigentlichen Abschluß und verhallt, während die tanzenden Paare in der Schenke verschwinden, bis der arme, vom Schicksal verfolgte Max allein auf der Scene bleibt und aus dem fröhlichen Dreitakt eine ängstlich hämmernde, sorgenschwere Figur wird, zu deren Schlägen sich das gepreßte Herz endlich, endlich entlädt! Hier fehlen die langen, leeren Secco-Recitative — ein harmloser Dialog verbindet Gesangsstück mit Gesangsstück. Selbst ein pomphaftes Finale sucht man vergebens: in ganz scheinloser Weise schließt der erste Akt mit einer Arie, auch der zweite giebt uns kein geräuschvolles Ensemble, und erst der dritte läßt die bis zum Äußersten erregte Spannung voll und breit — wer möchte mit Wagner sagen: zu breit? — ausklingen. Statt der gekrönten Häupter, die von der Höhe ihres Thrones herab verurtheilen und begnadigen, ein gemüthvoller Duodezfürst, der mit seinen Leuten zecht und tafelt und patriarchalisch die Wirrnisse um

ihn herum schlichtet, statt pathetischer Priester ein schlichter Eremit. Sonst keine Kronen und Scepter, kein Pathos und keine äußere Würde: böhmische Bauern, Jäger und Försterskinder und in dem alten Jagdschloß zwei liebenswürdige Mädchen, die eine fromm, verzagt und verliebt, die andere immer bemüht sie zu erheitern. Es kann nichts Einfacheres geben. Aber über alle diese Menschen schlägt der deutsche Wald seinen Bogen, und dieser ist es, dessen schattige Krone dem Herzen unseres Volkes mehr gilt, als die Diademe aller Opernherrscher zusammen, aus ihm ist der Segen auf den Meister herabgeflossen, der ihn in Töne verwandelte, er hat dem Theater ein neues Leben zugeführt, von dem es bisher keine Ahnung hatte; unter seinem dämmerigen Dach hielt die deutsche Romantik ihren Einzug in die Oper.

Den Componisten hob das neue Werk mit einem Schlage auf die volle Höhe seines Könnens und stellte ihn, der bis dahin in der Oper unsicher und fast dilettantisch experimentirt hatte, plötzlich mitten unter die Meister — zur Verwunderung derer, die ihn von oben herab betrachtet hatten, zur Verwunderung selbst Beethovens, der ein Werk wie den Freischütz dem „sonst schwachen Männel" gar nicht zugetraut hatte. Diese Schwäche lag nicht in Webers Begabung, aber in der verzettelten Ausbildung, die sie erfahren und die den aufstrebenden Musiker um alle Ruhe und Reife, um die Fähigkeit zur Bezwingung großer Formen brachte. Mit dem Vater, dem unruhigen Capellmeister Franz Anton von Weber, der das Talent des Knaben frühzeitig ehrgeizig und renommistisch zu seinem und der Familie Ruhm ausnutzte, von Ort zu Ort, von Lehrer zu Lehrer wandernd, ging er schon unter die Schaffenden, als er das musikalische Abc noch nicht überwunden hatte, und schadete durch diese verfrühten, unzulänglichen Produktionen seiner Entwicklung nur noch mehr. Als vierzehnjähriger Knabe (der Vater hatte ihn um des Effects willen noch ein Jahr jünger gemacht), als ein Schüler „Haydn's", der er denn auch wirklich war (d. h. nicht des berühmten Joseph, sondern des bescheidenern Michael Haydn Schüler), schrieb er „Das stumme Waldmädchen", dessen Text ihm ein eifriger Theater-

impresario, der Ritter Karl von Steinsberg hergestellt hatte. Traut man der Biographie von Webers Sohn, so erlebte das Werk in Chemnitz, folgt man seinen allerjüngsten Bearbeitern, den Herren Pasqué und Langer, in Freiberg bei der Steinsberg'schen Truppe seine erste, anscheinend nicht sonderlich glückliche Aufführung. Chemnitz wäre dann gefolgt und hier hätte das „Waldmädchen" gefallen, während es in Freiberg eine getheilte Aufnahme fand und die Veranlassung zu einem abscheulichen Federkrieg gab, aus dem Carl Maria, der seinen Namen unter die beleidigenden, eine wohlwollende Kritik bösartig angreifenden Schriftstücke seines Vaters hatte setzen müssen, mit der langen Nase eines verlogenen und naseweisen Knaben hervorging, vielleicht nicht ohne seinem Vater im Stillen zu grollen, der ihm takt- und charakterlos diese Niederlage bereitet hatte. Dies begab sich im Jahre 1801.

Sieben bis acht Jahre später suchte Weber die Unglücksoper wieder hervor und gab dem schon genannten Abu Hassan-Hiemer den Steinsberg'schen Text zur Umarbeitung, aus der denn eben auch kein Meisterwerk wurde. Eines Grafen geraubte Tochter, die im Walde bei einem Einsiedler erzogen wird, sich sprachlos stellen muß, von einem edlen Ritter gesehen, geliebt und heimgeführt wird, steht im Mittelpunkt, Wald- und Turnierscenen mit dem hyperromantischen Ritter- und Räuberspuk, den unsere Altvordern liebten, bilden den Rahmen der dürftigen Handlung, Episoden, darunter ein Knappe Krips, erhalten den musikalischen Löwenantheil. Jenes Wundermädchen (Sylvana) entpuppt sich endlich als des Grafen Adelhardt Kind, gerade als er sie, die Rivalin seiner zweiten Tochter Mechthilde, die er eigensinniger Weise dem Grafen Rudolf bestimmt hat, tödten will, und die Verwicklung löst sich friedlich und wohlgefällig unter Chören und Fackeltänzen. Die Heldin ist halb Griseldis, halb die treue Schwester der sieben Raben, und die Handlung hätte nicht übel ausgestaltet werden können, wenn ein Dichter sich ihrer bemächtigt hätte, was jener Hiemer nicht war. Weber aber schwor auf den Werth des Textes, componirte ihn in Stuttgart unter den Inspirationen einer schönen Sängerin (Gretchen Lang) und reiste ab

und zu, u. A. im August 1810 von Darmstadt aus nach Frankfurt, wo er diese seine wandelbare Geliebte wieder- und seine Oper, die den Namen „Sylvana" erhalten hatte, zum ersten Male sah: seltsamerweise in ihr seine spätere Gattin, die damals siebzehnjährige Karoline Brandt, das Ideal seines Ännchen. Die erste Aufführung fand am 17. September statt, und trotzdem Weber mit Madame Blanchard, einer dicken Dame, die in einem Luftballon aufstieg, zu concurirren hatte, gefiel sie und gewann sich einige Bühnen, ohne indessen einen wesentlichen oder gar nachhaltigen Erfolg erringen zu können.

Sie würde damit geruht haben und könnte auch hier ruhen, wenn sie nicht mittlerweile statt mit einem y mit einem i und im Übrigen mit allerlei Neuerungen versehen als „Silvana" dem Publikum unserer Tage wieder vorgeführt wäre: das Werk des routinirten Bühnenschriftstellers Pasqué und des tüchtigen Mannheimer Capellmeisters Ferdinand Langer. Diese Männer sagten sich, daß in der alten Weber'schen Partitur Schönheiten enthalten seien, die der Vergessenheit füglich nicht anheimfallen dürften, daß aber der Text so unzulänglich und für unsere Tage so ungenießbar sei, daß nur von seiner gründlichen Umgestaltung ein Erfolg für die Musik erhofft werden könne. So wurden denn zwar die Stimmung des alten Libretto und einige seiner Motive beibehalten, die Handlung aber völlig neu erfunden und die Worte den vorhandenen Noten (ein seltsames Unternehmen!) accurat angepaßt. Aus einer Köhlerhütte führen die Bearbeiter die von einer Waldsee beschützte liebliche Silvana in das Schloß des Rheingrafen als die Braut seines Sohnes. Der Alte grollt und schnaubt, läßt Silvana, ihren Pflegevater und einen Fahrenden (unter dessen Maske sich die Dryade verbirgt) in Ketten und Bande werfen, die Schöne nach dem Verschwinden des feenhaften jungen Sängers als Zauberin anklagen — um plötzlich, als der Sänger seine geisterhafte Abkunft enthüllt, zu erfahren, daß Silvana die Tochter seines Bruders, dessen Schloß er einst in eifersüchtigem Haß in Brand gesteckt, dem Untergang entronnen und gleichsam zur Sühnung für seine schwere Schuld dem Leben erhalten

ist. Nun ist Alles eitel Jubel und der junge Graf darf seine Braut heimführen. Was ist nun aber mit dieser Füllung des alten Weins in neue Schläuche gewonnen? Die neue „Silvana“ ist zwar fast aller Orten aufgeführt, aber wirklich durchgeschlagen hat sie nirgends, und eine Weile halten konnte sie sich überhaupt weniger ihrer musikalischen Schönheiten als des decorativen Apparats willen, den die Theaterdirectionen nicht um nichts und wieder nichts hergestellt haben wollten. Denn auch dieser Text, dessen krause Vorgeschichte von der „Sage“ melodramatisch berichtet wird, ist für eine vieractige Oper viel zu mager, und scharfer dramatischer Conflicte und Situationen entbehrt er ebenso wie einer edleren als der conventionellen Opernromantik mit den obligaten Geister-, Trink- und Jagdchören völlig. Die mit sonderbarem Geschick zusammengestoppelte Musik aber, von der keine einzige Note nicht Weber'schen Ursprungs ist, verräth den Weber'schen Genius mehr in den späteren Schöpfungen des Meisters, seinen reichlich eingestreuten entzückenden Liedern, der „Aufforderung zum Tanz“, dem Perpetuum mobile, der Polacca Es-Dur, die wir sammt und sonders mit noch vielem Anderen zu hören bekommen, als in den Originalnummern des alten echten „stummen Waldmädchens“ und der echten „Sylvana“. Ein Duett „Bald schlägt die süße Stunde“ entzückt, das dramatische Finale des zweiten Aktes imponirt fast, aber wir wandern auch durch manche musikalische Steppe, und hätte nicht für den Musikkenner Alles Reiz und Werth, was einem so bedeutenden Geiste entquollen ist, ließe sich nicht auch in den frühest entstandenen Partien des großen Mannes eigenartiger Stempel erkennen — ohne diese historische Nebenbetrachtung wäre die Wiederbelebung des vergessenen Werkes, lediglich aus künstlerischen Gründen, nicht genügend zu motiviren. „Das stumme Waldmädchen“ und die Hiemer'sche „Sylvana“ sind nur Staffeln zum „Freischütz“ und für sich betrachtet ohne sonderlichen Werth.

Inzwischen hatte Weber im Jahre 1801 die kleine zweiaktige Oper „Peter Schmoll und seine Nachbarn“ unter Michael Haydns Einfluß und Beifall in Musik gesetzt und (1805) eine Operndichtung

des Breslauer Theaterdirectors Rhode, „Rübezahl", zu componiren begonnen, ohne sie je zu vollenden. Da sein altes Vagantengeschick ihm treu zu bleiben schien (er zog nach einem zweijährigen Aufenthalt in Breslau als „Musikintendant" des Herzogs Eugen von Württemberg auf dessen Besitzung Carlsruhe in Schlesien und von dort als Geschäftsführer oder Secretär des Herzogs Ludwig Friedrich Alexander nach Stuttgart), kam er immer noch zu keiner Sammlung, ja das entartete Leben in Stuttgart verwirrte ihn künstlerisch wie moralisch, sein Gefühl von Recht und Sitte kam ins Schwanken und kaum entging er, durch einen schurkischen Diener in den Verdacht der Unterschlagung gebracht, einer criminellen Haft. Die damit verbundene Erschütterung aber festigte seinen leichten Sinn, und schon der liebenswürdige „Abu Hassan", der 1810 in Darmstadt entstand, zeigt, so unzulänglich der Text ist, daß Weber die Erinnerung an seine Leidensperiode in Stuttgart überwunden und an künstlerischer Eigenart gewonnen hatte. Viel deutlicher als aus den früheren Bühnencompositionen redet in ihm aus Anmuth und Übermuth der echte Webersche Geist.

Weit mehr aber als diese kleinen, den ganzen Mann in Weber doch eben nur andeutenden Schöpfungen bereiteten seine Lieder den späteren Componisten des „Freischütz" vor. Die patriotische Begeisterung hatte sie geboren und mit ihnen stand das deutsche Lied sofort auch vollendet vor dem deutschen Volke, von ihm schnell verstanden und empfunden, wie es von ihm miterzeugt war: in so köstlichen Kindern, wie „Lützows wilde Jagd", das „Schwertlied" und wie jene poetischen Schwertstreiche alle heißen, mit denen Theodor Körner, der als Dramatiker nur als blasser Schemen Schillers dahingewandelt war, sich plötzlich kraftvoll auf seine eigenen Füße gestellt. Und ihnen folgte, in größeren Formen und in ihrer Art nicht minder groß, die prächtige Cantate „Kampf und Sieg", die seine Schaffenskraft nur noch bewundernswerther erscheinen läßt, wenn man die öde Dichtung (von Wohlbrück) allein ins Auge faßt. Hier stützte ihn kein Körner — alles Beste mußte er aus seinem eigenen Herzen schöpfen, und er gab überreichlich zum Erstaunen

seines Volkes. Mit ihnen wuchs sein Ruhm und nach einer Zeit der Muthlosigkeit und des Zweifels, die keinem wirklich Berufenen erspart bleibt, mit dem Ruhm das Vertrauen. Seine Stellung als Musikdirector in Dresden festigte und läuterte seine Kenntniß des Theaters. Jetzt, nach allen Enttäuschungen und Erfahrungen, nach dem stillen Anschwellen der Keime, die, verborgen in seiner Künstlerseele, nur der großen Anregung und Befruchtung bedurften, um das Schönste zu zeitigen, jetzt konnte der Geist zum großen Werke schreiten, jetzt konnte der „Freischütz" begonnen werden. Und auch eine Glücksgunst war es, daß dem Meister, noch ehe das neue, herrliche Werk auf die Bühne gelangte, Gelegenheit wurde, sich mit einer kleineren, aber nicht minder bedeutenden Gabe dem Opernpublikum in Erinnerung zu bringen und zu zeigen, daß er den kleinen Maßstab seiner Jugendarbeiten weit hinter sich gelassen: es war die Musik zu der „Preciosa" des Pius Alexander Wolff, die er am 25. Mai 1820 niederzuschreiben begonnen hatte, nachdem er soeben die letzte Freischützenote zu Papier gebracht, und die am 15. März 1821 in Berlin zur ersten Aufführung kam. Max Maria von Weber hat sie mit Recht dem „Freischütz" verwandt genannt wie eine schwarzlockige Schwester dem blonden Bruder, und sicherlich hat sie dem geliebten Bruder die Stätte trefflich bereitet. Der Wald, der im „Freischütz" rauscht, rauscht auch in der „Preciosa" und aus dem sehnsuchtsvollen, liebezitternden Liede „Einsam bin ich, nicht alleine" klingt es wie eine Vorahnung von Agathens großer Arie.

Am 23. Februar 1817 hatte Weber von Kind den ersten Act des Freischütz erhalten und sofort fühlte er „die Melodien sich zuquellen." Seine Liebe lichtete die Contouren der Gestalten, die ihm aus dem Dämmergrund des Waldes entgegenwandelten, und das Ännchen war es, das ihm mit den Zügen seiner liebenswürdigen Braut, der Caroline Brand, zuerst lebendig wurde. Vier Monate vergingen, bis er die erste Note niederschrieb: in dem Frauenduett des zweiten Actes. Er trug die Oper unablässig in Kopf und Herzen und nährte sie mit jedem kleinen und großen Ereigniß, das in sein Leben trat, aber ihre Vollendung erforderte Zeit. Ende 1819 kam

der im Innern angesammelte Stoff durch das Interesse des Grafen Brühl, des Intendanten der Berliner Hofoper, in rascheren Fluß. 1820 war am 13. Mai mit der letzten Note der Ouverture die „Jägerbraut", wie die Oper damals noch hieß, vollendet, am 18. Juni 1821 fand in Berlin unter Webers Leitung nach überaus gründlicher Vorbereitung (sechzehn Proben), mit Decorationen von Gropius, die von dem akademischen Geiste Schinkels nicht eben günstig beeinflußt sein mochten, mit allzu eleganten Costümen, wie sie für das Berliner Hoftheater, das sich um Poesie und Charakteristik wenig kümmert, wenn nur Alles salonfähig ist, bezeichnend sind, die erste Aufführung statt, und ein ganz beispielloser Erfolg krönte das Werk. Es war eine Entscheidung, wie sie sich dereinst in Paris mit dem Kampf der Gluckisten und Piccinisten vollzog: denn der „Freischütz" siegte über Spontini und seine „Olympia", die kurz zuvor im Opernhause mit geradezu verblüffender Pracht unter rauschenden Ehrenbezeugungen mit einem Triumph, der nicht zu überbieten schien, ihren Einzug gehalten hatte. Und dennoch geschah das Unglaubliche: die deutsche Kunst siegte über die ausländische und der Stern der Olympia erblich vor der neuaufgehenden Sonne. Unter dem Eindruck eines Unerhörten ging das Publikum auseinander, und die Beifallswoge, die das Schinkelsche Haus in Berlin durchbraust hatte, wälzte sich rastlos durch ganz Deutschland, so daß bald kein Theater ohne den Freischütz mehr denkbar war.

Das war eine Thatsache, gegen die nichts zu machen war. Aber es wurden doch Stimmen genug laut, die diese mächtige Wirkung, ähnlich wie die Pedanten und Schulgelehrten an den „Räubern" herumgeklaubt hatten, nur für einen Erfolg des Ungeschmacks auf die große Masse halten wollten. Nicht nur Spontini, sein Generalstab und sein Heer grollten fort, auch „unsre Alten" ärgerte die Begeisterung, die dem „Freischütz" getreu blieb. Der alte Zelter, der über seinen Guitarrenstil nicht hinwegzukommen vermochte, ergeht sich in ironischen Wendungen über den Text, nennt die Musik „in der That so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet", fährt aber in seinem Schreiben an

Goethe fort: „Von eigentlicher Leidenschaft habe vor allem Gebläse wenig gemerkt. Die Kinder und Weiber sind toll und voll davon. Teufel schwarz, Jugend weiß, Theater belebt, Orchester in Bewegung, und daß der Componist kein Spinozist ist, magst Du daraus abnehmen, daß er ein so kolossales Nichts aus eben benanntem Nihilo erschaffen hat." Spohr, der von Weber ohnehin keine sonderliche Meinung hatte, fand, daß seine nähere Bekanntschaft mit der Oper ihm das Räthsel des ungeheuren Erfolges nicht gelöst, „es sei denn, daß ich ihn durch die Gabe Webers, für den großen Haufen schreiben zu können, erklärt finden wollte", und der alte ehrenfeste, geistvolle Moritz Hauptmann, der seinerseits wieder an Spohr so viel auszusetzen findet, nörgelt in seinen Briefen von seinem streng-formalen Standpunkt immer aufs Neue wieder an dem Meister herum. „Es bleibt ewig etwas Dilettantisches an M. Weber, darum ist's immer albern, ihn mit in die erste Reihe zu stellen, in die ich eben Gluck auch nicht gestellt haben mag wegen dem Mangel an künstlerischer Durchbildung", schreibt er an seinen Freund Hauser; und an Spohr (am 6. Februar 1822): „Der Freischütz ist bis jetzt dreimal (in Dresden) gegeben und nur wegen Krankheit Meiers ausgesetzt: Das Theater war immer gedrängt voll und der Beifall sehr groß, das erstemal am größten. Weber wurde gerufen. Das Haus wird gewiß noch bei mancher Vorstellung voll werden, denn es giebt viel zu sehen. Zu hören gewiß auch viel Schönes und manches sehr Schöne. Daß dieses oft so mangelhaft in der Form und so brockenweis geboten wird, fällt dem Kunstverständigen wohl sehr bald auf, wird aber vom großen Publikum noch gar nicht gefühlt. In Bezug auf dieses sagt der Schauspieldirector im Faust: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken." Auch Tieck glaubte über den „Freischütz" ein Urtheil zu fällen, wenn er ihn „das unmusikalischeste Getöse" nannte, „das je über die Bühne getobt ist", und nur der Curiosität wegen sei daneben das Verdict eines anderen Dramaturgen gestellt, Laubes, der mit der ganzen ihm eigenen unfehlbaren, derben Sicherheit auch auf einem ihm völlig verschlossenen Gebiet seine Geschmacksgesetze geben zu können glaubte: „Carl Maria von Weber,

ein braver, ehrlicher Mann, der sogar ein sehr gescheidter Mann gewesen sein soll, der ist der baare Ausdruck alles Philisterthums (!) geworden, mit seinen lyrischen Reizen und all seinem übrigen gemachten, poesielosen Wesen. Weber hat die Oper auf lange Zeit rückwärts bewegt." Der dreiste und alberne Ausspruch findet sich in den „Modernen Charakteristiken" unweit einer Stelle über Mozart, die also lautet: „Nur seine schwächsten Producte, die naive, schwatzhafte Zauberflöte und ich glaube Einiges aus der Entführung sind deutsch." Diese Naivetät und Schwatzhaftigkeit Laubes ist — fast unbegreiflich.

Läge denn aber in diesen Ausstellungen wirklich ein Gran von Berechtigung? Was die Bezwingung der musikalischen Form, sofern sie lediglich Form und rein thematische Entwicklung ist, betrifft, ohne Zweifel. Weber hat stets das Wort der Königin im Hamlet „Mehr Inhalt, weniger Kunst" vor sich flammen sehen und er hat es befolgt, auch wo die Form, die „Kunst" ihr Recht hätte fordern dürfen, weil ihn der Gang seiner Ausbildung und ein angeborener Trieb so und nicht anders leitete. Er ist auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik nie zum Herrscher geworden und konnte ohne ein von dem rein Musikalischen losgelöstes Thema, eine Vorstellung, ein Gesicht, einen dramatischen Proceß nicht zum vollen Schaffen gelangen. Sobald ihm aber solch ein „Inhalt" die Seele füllte, fand er auch etwas durchaus Neues und bewegte alle Herzen. Und hat man zwischen dem formal tadellos entwickelten Satz und dem Tonstück zu wählen, dessen vielleicht von der strengen Regel abweichende, in jedem Takt von Leben und Wärme zuckende Gestalt von dem „Inhalt" neugebildet ist („Es ist der Geist, der sich den Körper baut") — wer möchte in der Entscheidung schwanken? wer würde jener leeren und kalten Hülse den Vorzug geben? Man kann Händel verehren und bewundern und doch das Allegro der Messias-Ouverture in seiner trockenen formalistischen Spielerei, in die weder ein Strahl der Weihnachtssonne, noch ein Schatten von Golgatha gefallen ist, vollends dem übergewaltigen Stoff des Werkes gegenüber unerträglich und verletzend finden. Die Ouver-

ture zu Mozarts „Figaro“ ist in ihrem neckischen Frohsinn die treffendste Einleitung zu der herrlichen Tonschöpfung und trotz ihres etwas dürftigen musikalischen Inhalts ein formales Meisterstück — aber ich würde keinen Augenblick anstehen, sie trotz ihrer unfraglich größeren Einheitlichkeit der themenreicheren, nicht durchweg organisch verbundenen, aber von der wunderbarsten Stimmung durchwehten, von starkem Leben, von holdester Innigkeit geschwellten Freischütz-Ouverture zu opfern. Es hat schon mancher große Meister des äußeren Vorwurfs bedurft, um sich in seiner ganzen Macht zu offenbaren, und Mozart ist es nicht anders ergangen. Ist er nicht — seien wir ehrlich! —, der Weber doch an musikalischer Genialität, die den musikalischen Einfall und die Form sogleich mit einem Schlage beisammen hat, unter sich läßt und der in der Kunst der thematischen Durchbildung, die nichts von dem Staub der Schule an sich trägt, nicht minder staunenswerth wie in der Fülle seiner melodischen Erfindungen ist — ist Mozart nicht dann erst der wahre Meister, wenn ihm das dramatische Thema gegeben ist? Wird er nicht, wenn er ganz auf sich sebst gestellt, nur sich zu äußern hat — in der Symphonie, der Sonate — trotz aller „Kunst“ zu Zeiten des „Inhalts“ baar, taub und leer? Sind seine Symphonien trotz des Meisterwerkes in G-Moll, sind seine Sonaten mit den Beethovenschen zu vergleichen? Und möchte wirklich jemand die Ouverturen zu »Cosi fan tutte« und zum Titus, also zu Werken, die ihm nicht wie der „Don Juan“ und die „Zauberflöte“ die ganze Seele füllten, über oder auch nur neben die große Leonoren-Ouverture, neben die Ouverturen zum „Freischütz“, zur „Euryanthe“ und zum „Oberon“ stellen? Ich weiß, daß es keine Kunst ohne Form giebt, und stimme denen, die die letzte und höchste Durchbildung der Form bei Weber vermissen, bei; auch ich erbaue mich an seinen Sonaten und seinem Trio für Clavier, Flöte und Violoncello nicht sonderlich, sobald aber der dramatische Inhalt seine Seele in seine Instrumentalsätze ausströmt, sollte jede wahrhaft musikalisch und künstlerisch empfindende Natur das Fehlende vergessen. Ich wenigstens bedaure diejenigen, die es nicht vermögen, und habe mich bei den zahllosen

Compromissen, die Form und Inhalt in der Kunst schließen müssen, wenn es denn zu wählen galt, immer noch zu Gunsten der Werke entschieden, die uns einen mächtigen künstlerischen Inhalt auf Kosten der Form bescheeren, statt für diejenigen, die nichts als inhaltlose Attrappen sind.

Wie verhält sich übrigens die Freischütz-Ouvertüre zu solchen Bedenken? Man könnte darauf hinweisen, daß Weber, weit über das überlieferte classische Muster hinweg den Bläsern ihren Platz im Instrumentalsatz neben und nicht selten über dem Streichquartett, der festen Grundlage der musikalischen Form, angewiesen hat, aber ein Tonstück könnte trotzdem noch immer ein Muster an Form und Geschlossenheit sein. Bedenklicher ist, daß der Blechkörper bei Weber den Geigenkörper nicht selten, und fast immer in den Hauptthematen des Allegros seiner Ouvertüren derart erdrückt, daß man das zumeist complicirte, figurenreiche Thema kaum wahrnimmt (man denke an „Euryanthe" und „Oberon"), daß also des Componisten Vorliebe für satte und glänzende Farben die von ihm selbst geschaffene Zeichnung, die doch in der Musik wie in der Malerei das A und O ist, wieder zerstört: ein Beweis, daß ihm in der That jene mehr als diese gegolten. Aber auch dies ist ein Nebenpunkt. Wichtiger erscheint es, daß durch Weber, wenn auch nicht streng genommen zum ersten Mal, so doch in ausgesprochener, principieller Weise eine Behandlung der Ouverture eingeführt wurde, die in der That die Gefahr einer unorganischen Vermischung widerstrebender Bestandtheile in sich trägt. Bis dahin war nämlich die Ouverture — in vorclassischer Zeit — nichts mehr als eine Art Begrüßung der Hörer gewesen, eine „Entrata", die mit dem Inhalt der Oper, der sie voranging, wenig oder nichts zu thun hatte. Erst Gluck verknüpfte sie mit ihr, nicht immer so fest und kenntlich, wie es uns heutzutage wünschenswerth und selbstverständlich erscheint, aber seine Absicht, sie zur Bereiterin der Stimmung zu machen, durch sie im Gemüthe den Grad und die Art der nöthigen Empfänglichkeit zu erzeugen, war doch vorhanden und nachempfindbar, und nur die Ausführung blieb gelegentlich hinter ihr zurück. Bei unseren classischen Meistern

erscheint dieselbe immer klarer und immer sicherer finden sie in der Ouverture den Ton, aus dem die ganze Oper geboren ist und in dem sie dieselbe gehört und genossen wissen wollen. Dabei gehen sie jedoch über eine allgemeine Grundfärbung selten oder nie hinaus und von den berühmteren sind die Ouverturen zu Glucks „Iphigenie in Aulis", zu der „Entführung", dem „Don Juan" und dem „Fidelio" die einzigen, die ein Motiv der Oper der musikalischen Einleitung zu Grunde legen: „Iphigenie" und die „Entführung" ohne jeden, wenn man will, programmatischen Charakter, „Don Juan" schon mit der klareren Tendenz, in dem gewaltigen Andante die siegreiche Schicksalsmacht einzuführen, mit der das lebensstrotzende Motiv des Allegro den vergeblichen Kampf führt, „Fidelio" durch die Verwerthung der Florestan-Arie („In des Lebens Frühlingstagen"), des Trompetensignals und der nachfolgenden, im Kerker ertönenden Melodie („Ach du bist gerettet") mit vollkommener Deutlichkeit. Da dies gewaltige Werk aber leider die einzige Opernschöpfung Beethovens geblieben ist, kann man füglich bei ihm nicht wie bei Weber von einem Princip reden; dieser ging nun in der That so weit, allen seinen großen Opern eine Ouverture voranzustellen, die ihre Hauptmotive der Oper selbst entlehnte und anstatt sich mit einer allgemein gehaltenen Vorbereitung der Stimmung zu begnügen, das ganze Drama in nuce abspielte. Im „Freischütz" erklingt, nachdem uns in dem himmlischen Adagio der Wald seine Grüße zugetragen, in die die feindliche Macht ihre unheimlichen Schläge mischt, im Allegro das synkopische unheilschwangere Motiv der Arie des Max, das zum wilden Toben der Wolfsschlucht wird, die Clarinette breitet mit dem gehaltenen g ihr Licht über das tiefe Dunkel, Agathens Weise („Süß entzückt") ringt sich aus dem Chaos los, bei dem nun beginnenden Kampfe beider Motive von dem tiefen Es der Posaunen verhöhnt, bis endlich, nach hoffnungslosem Sehnen, nach todverlangender Ermattung im C-Dur-Accord Heil und Glück gebracht und dem seligen Gesang des frommen Mädchens der Sieg beschieden wird. In der „Euryanthe" glänzt und funkelt das Ritterthum, Adolars Motiv „Ich bau' auf Gott" und das zweite liebetrunkene „O

Seligkeit, ich fass' dich kaum" werden laut, in dem mysteriösen gedämpften Andante, das in der Mitte der Ouverture steht, regt sich der Geist Emmas, ein neues, dem Thema des Adolar thematisch verwandtes Motiv verkörpert das nächtliche Wühlen der feindlichen Partei, bis endlich auch hier das Licht und die Unschuld triumphirt. In der dem Freischütz technisch näher stehenden Ouverture des „Oberon" führt uns das Adagio in die wolkige Welt der Elfen, deren leiser Flügelschlag unsere Wange streift, Heldenmuth und abenteuernder Drang athmen aus dem feurigen Allegro, Hüons Arie sendet uns mit dem schönen, liebegesättigten „Nun gießt sich aus ein sanfter Glanz" ihren Herold, die Prüfungen der Liebenden beginnen, ein Thema, das wir aus Pucks geisterbeschwörender Arie kennen, wird vielfarbig verarbeitet und wächst zum Verderben, aber Rezias jubelnder Ruf „Mein Hüon, mein Gatte" zerstreut die Schatten, und auch der Ausgang dieses musikalischen Gedichts verkündet Glück und Wonne.

Es ist von sehr erfahrenen und künstlerisch gebildeten Männern gegen diese Art der Composition eingewandt worden, daß sie (von den formalen Bedenken einstweilen abgesehen) dem Hörer Dinge erzähle, die ihm, da er die Oper ja noch nicht kenne, notwendig unverständlich bleiben müßten, und man dürfte das Verfahren, die Ouverture aus Motiven der Oper zu bilden, gewiß verwerfen, wenn dasselbe ein rein mechanisches wäre und die Ouverture nicht zugleich auch (was ihre wesentlichste Aufgabe ist) die Stimmung der Oper vorbereitete — was den Weber'schen Ouverturen auch ihr heftigster Gegner nicht absprechen wird. Erfüllen sie diese Aufgabe aber — warum sollen sie dieselbe nicht mit den Mitteln erreichen, die gewissermaßen die Akme, die Blüthe des ganzen Kunstwerkes bedeuten? Und immer zugegeben, man könne diese Ouvertüren erst dann ganz würdigen, wenn man das ganze Werk kenne — trifft das nicht bei jeder guten Ouverture, ja, bei jedem Gliede eines organischen Kunstwerkes zu? Wird die Exposition des Macbeth, des Hamlet, des Wilhelm Tell uns nicht dann erst in ihrer ganzen Bedeutung offenbar, wenn wir das Kunstwerk von der Mündung zur Quelle, vom Ende zum Anfang zurückverfolgen? und

ist ein wahrhaftes Kunstwerk überhaupt nur für den Genuß des Augenblicks geschaffen? erschließt es uns nicht mit jedem tieferen Eindringen neue Schätze, ja, rechnet es nicht gebieterisch darauf, daß jeder seiner Theile Licht und Verständniß vom Ganzen erhalte und daß wir uns die liebevollste Versenkung in seine Détails nicht verdrießen lassen? Nur die Oberflächlichkeit richtet ihre Wirkungen so ein, daß sie sich dem ersten Hören und Schauen sofort ganz und gar aufdrängen; aber sie sind dann auch darnach — wie könnten sie anders? seicht und leer, ohne Tiefe, während das wahrhafte Kunstwerk seine Quellen unmittelbar aus dem Herzen der Welt empfängt und seine letzten und schönsten Geheimnisse, die unergründlich bleiben, nur ahnen läßt. Also nichts von solcher Beweisführung! Das andere Bedenken, es würden durch die Weber'sche Ouverturen-Composition, die seine Zeitgenossen und Schüler sichtbar beeinflußte, Motive, die rein musikalisch genommen keine Beziehung zu einander haben, mit einander verbunden, ist jedoch ungleich wichtiger, und rein in thesi wird sich ihm Niemand verschließen können. Auch hat die Weber'sche Nachfolge solche musivischen Arbeiten, wie sie den Doctrinären vorgeschwebt haben mögen, vielfach hervorgebracht, ja, das Vorspiel zu Wagners Parsifal verzichtet in seiner ersten Hälfte eclatanter als irgend ein ähnliches mir bekanntes Musikstück auf jede thematische Verarbeitung und reiht musterkartenartig Motiv an Motiv, die nichts mit einander gemein haben als die allerdings aufs Tiefste weihevolle Grundstimmung. Wer aber würde, um nur ein Beispiel zu nennen, Wagner aus der Composition seiner Tannhäuser-Ouverture einen Vorwurf machen, wenn er nicht gerade den Zopf Moritz Hauptmanns trägt, der sie „gräßlich" findet, und warum läßt sich aus Motiv und Gegenmotiv nicht ein thematisches Ganze schaffen? Ist nicht das Adagio der Freischütz-Ouverture ein musikalisches Muster, wie es ein Muster der Stimmung ist, und haben nicht die beiden Hauptthemata, das der Wolfsschlucht, das zum ersten Mal in aller Größe auf dem C-Moll-Accord im ff einsetzt (der synkopische Theil bereitet es nur erst vor) und das der Agathe in der That eine gewisse musikalische Verwandtschaft? Sie verhalten sich in Gegen-

bewegung zu einander, sind rhythmisch eng vertraut, und mit Leichtigkeit könnte man das Agathenthema aus dem der Wolfsschlucht musikalisch erwachsen lassen. Man stelle die vier ersten Takte beider Motive nur einmal neben einander, um sich die Beziehungen derselben klar vor Augen zu führen! Man müßte die Form schon peinlich verengern, wenn man ihre Gegenüberstellung und Verschmelzung für „fehlerhaft" halten wollte, und es ist gewiß ein Glück, daß sich die Entwicklung der Oper aus solchen Scrupeln nicht viel gemacht hat. Das Wesen des Dramatischen verlangt breite Flächen, um sich ergießen, und persönliche Freiheit, um jedem Stoff das ihm zukommende Gewand geben zu können. Was für den „Figaro" taugte, taugt nicht auch für den „Freischütz" und den „Lohengrin". Die Form soll nicht etwa preisgegeben werden, denn ohne Form giebt es keine Kunst — aber ihre Gesetze sind dehnbar. Weber hat die Ouverturenform mithin wohl erweitert, aber zerbrochen hat er sie keineswegs, und gerade in dem Meisterwerk, das den „Freischütz" einleitet, hat er den Beweis geführt, daß er im Lauf der Jahre auch der Bezwingung einer so groß angelegten musikalischen Masse mächtig geworden war. Man könnte aus dem „Freischütz" andere Beispiele zusammenlesen, die Webers Formensinn schwach oder sein Gewissen in dieser Beziehung weit erscheinen lassen — aber die Ouverture stellt, wie sie seinen Genius mit unvergänglicher Zunge preist, auch sein Können in das hellste Licht.

Von jenen Schwächen ist aber nie zu reden, ohne des Gewinnes an Tiefe des Inhalts zu denken, der fast unausbleiblich mit ihnen verbunden ist. In der großen Arie des Max erscheint das kleine Sätzchen in G-Dur „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen" gewiß, um das Hauptmann'sche Wort zu gebrauchen „brockenweise", denn in der Form ist es nicht ausgetragen; das Thema selbst aber ist von einer solchen Schönheit und seine ausführlichere Behandlung würde der Vorstellung, daß eben jene freundliche Erinnerung nur wie ein Lichtschimmer in das nächtliche Grauen fällt, so völlig zuwiderlaufen, daß Weber schließlich für das dramatische Ganze doch wieder das Richtige getroffen hat. Ganz ähnlich verhält es sich mit den brünsti-

gen kleinen Gebetsätzen in der unvergleichlichen Scene der Agathe. Unkünstlerischer erscheint schon das bunte Aneinander vielfacher, verschieden gearteter Themata im Terzett des zweiten Aktes. Unverwendet keimt die neckische Melodie des Ännchen „Der wilde Jäger soll dort hetzen" auf, um sofort wieder zu verschwinden, denn das spätere, ihm im Charakter ähnliche „Willst du den Himmel observiren?" steht doch in keinem näheren Bündniß mit ihm, und die Malerei des mitternächtigen Waldwebens ist wiederum dem Thema „Mir ist so bang" fremd, wie dies dem an sich so rührenden, aus dem weichsten Grunde des deutschen, wehmüthigen Herzens emporwachsenden „Doch hast du auch vergeben?" Aber Stimmung und Charakteristik sind auch in diesem Satze so ungemein sicher getroffen und der dramatische Fortschritt ist von so fortreißender Lebhaftigkeit, daß es uns schwer wird, uns die gleiche frische, farbensatte Wirkung zu denken, wenn die Form wirklich strenger gewahrt worden wäre. Vollends bei den Liedern, die schon durch ihren Charakter als „Lied" von dem Formencanon entbunden sind! Wo wäre der Jungfernkranz, wo der Jägerchor, wenn der Componist, anstatt dem volksthümlichen Empfinden, das er an seinem Born belauscht und wie Keiner vor und nach ihm verstanden hatte, den einfachen, unverkünstelten Ausdruck zu leihen, sich mit formalen Künsten den Dank der Musikgelehrten hätte verdienen wollen? wo wäre Ännchens liebliche, dem Liede nur halbentwachsene Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen?" Ja, wo wären, wenn die Form und immer nur die Form dem Meister ihr kaltes, starres Antlitz gezeigt, der Bauernmarsch, der ganz entzückende Walzer und Kilians und der Bauern Spottgesang? Das Charakteristische hat sich in all diesen genialen Sätzen auf dem kürzesten Wege in Musik umgewandelt und mit dem völlig Neuen, das es der Welt erschloß, auch der Kunst neue Pforten geöffnet.

Zu diesem Neuesten gehört auch der kecke und gefährliche Griff, mit dem Weber der Welt in der „Wolfsschlucht" die Decorationsmusik bescheerte. Hier kann von einer durchgebildeten Form von vornherein nicht mehr die Rede sein, denn der Charakter der Scene und die beständige Unterbrechung durch den Dialog machen ihre

Ausbreitung von selbst unmöglich. Wie voll sind aber die einzelnen kleinen Tongruppen von Spuk und Entsetzen, wie zieht sich in der kurzen Einleitung in Fis-Moll der höllische Ring, der die Seele des Jünglings umschnüren soll, unheimlich eng und enger zusammen, wie windet sich in Caspars musikalischem Gespräch mit dem Samiel die verdammte Seele und ringt wider die eherne Ruhe des Bösen, wie flattert es durch die Föhren, wie saust es durch das Dickicht, und wie zieht, mit Horridoh und Hussasa, der gespenstische Jagdzug, „besinnungraubend, herzbethörend", durch die Wolken! Dergleichen kannte die Bühne noch nicht, das war etwas Unerhörtes, fast Unmögliches, und dem guten Meister kam selber des Öfteren die Sorge, daß er die Kunst in dieser eigenartigen Scene dem gewöhnlichen Effect, dem rohen Spektakel geopfert. Er irrte sich, und die wahren freien Kenner der Kunst trösteten und beruhigten ihn bald. Es ist wahr: die Opernkunst hatte bis dahin von einer solchen Darstellung äußerer, sichtbarer und hörbarer Bühnenvorgänge nicht nur mit scenischen, sondern auch mit musikalischen Mitteln nichts gewußt, und nun war das Wagniß sofort auch bis an die letzte Grenze geführt: denn auch die neuesten Musikdramen kennen keine einzige derart langdauernde und ausgeführte musikalische Malerei, die zudem noch, da die Menschen (Max und Caspar) vor ihr und dem decorativen Apparat fast ganz zurücktreten, die ausschließliche Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Die schwirrenden Degen im „Don Juan" sind damit ja eben so wenig wie einige illustrirende Détails bei Gluck in einem Athem zu nennen. Auch der „Fidelio" konnte nur geringe Andeutungen geben, und Mozart hatte gar selbst dann, wenn ihn die Scenerie aufforderte, wie in Taminos und Paminas Prüfungsgang durch Wasser und Feuer, den äußeren Vorgang absichtlich übersehen, um die Aufmerksamkeit ganz nur auf seine theuren Gestalten zu lenken. Der künstlerische Geist, der den großen Meister dabei leitete, ist nicht genug zu verehren, aber je mehr Wort, Ton, Handlung und Scenerie verschmolzen und im Bewußtsein der Neueren, die den Classikern folgten, zu einem untrennbaren Ganzen wurden, desto näher lag es den Componisten, musikalisch nichts

unbeachtet zu lassen, was sich auf der Bühne begab, und Weber zog in der Wolfsschlucht sofort die äußerste Consequenz. Zudem: was blieb ihm in dieser Scene, wenn er sie lassen wollte, wie sie war, anders übrig? Ihr Inhalt war ja der Guß der Kugeln, ihr Inhalt der Spuk, der jeder einzelnen folgte, ihr Inhalt der ganze Schrecken der verfehmten Schlucht bis zum endlichen Triumph des Bösen. In der „Zauberflöte" bleiben auch auf dem Prüfungsgange Tamino und Pamina immer das Merkziel der Betrachter, und wenn man sich auch ganz füglich Wasser und Feuer musikalisch wie scenisch gefahrvoll dargestellt denken könnte, so vermissen wir doch bei dem symbolischen, staubbefreiten Charakter des herrlichen Werkes nichts und danken Mozart die Wege, die er einschlug. Der „Freischütz" aber, der Kraft und Odem von dem deutschen Walde empfangen, hätte sich selbst ins Gesicht geschlagen, wenn er uns die Schilderung seiner Schrecknisse erspart hätte. Entweder hätte die Scene uncomponirt im Dialoge stecken bleiben müssen (aber wer hätte dann an dem Hocuspocus auf der Bühne noch irgend welchen Antheil genommen?), oder sie zwang den Componisten, ihr mit seinen eigensten Mitteln in alle Ritzen und Schluchten, von der flügelschlagenden, feueräugigen Eule bis zu Samiels Erscheinen zu folgen. Denn man vergegenwärtige sich einmal das Gegentheil: was hätte das Orchester, was hätten Max und Caspar beginnen sollen, wenn die Musik den Spuk ignorirt hätte? Es ist ganz undenkbar. Das Wesen dieser Scene erzeugte somit gebieterisch ihre Form, und nie hat es ein Componist wie Weber verstanden, mit einem Schlage alle Geister der Hölle zu beschwören und jeder Ausgeburt einer dämonischen Phantasie das richtige musikalische Gewand zu leihen. Die Mittel, die harmonischen und instrumentalen Würzen, die ihm dafür zu Gebote standen, können nicht genug angestaunt werden. Weber erwies sich mit diesem einen Werk — der Wolfsschlucht — als einer der größten Coloristen aller Zeiten.

Die Stimmung, das Gesammtgefühl einer Gestalt, einer Situation — das war es überhaupt, was ihm mehr noch als die Vorstellung einer besonderen dramatischen Handlung seine Schätze

zutrug; jene, nicht diese, noch weniger das einzelne Wort bildete ihm seine Melodien. Damit hängt denn freilich des Meisters empfindlichste Schwäche zusammen: er ist ein schlechter Declamator, er nimmt auf die logische Betonung, auf Silbenlängen oder -kürzen keine Rücksicht, weil ihm seine Einfälle früher kommen, ehe er sich mit den Worten, die seine Personen singen, vertraut gemacht. Ännchens zweite (kurz vor der Berliner Aufführung für die dortige Sängerin Eunicke, die sich zu ungünstig bedacht fand, nachcomponirte) Arie, von der an anderer Stelle schon geredet wurde, giebt für den Erweis dieser Behauptung das auffallendste Beispiel. Das heiter scherzende Motiv des Sechsachteltaktes war schon vorhanden, ehe Weber den Text der Arie fest ins Auge gefaßt; an sich entspricht es dem neckischen Wesen des immer frohgemuthen Mädchens vortrefflich, auch stimmt es vollkommen mit dem Sinn ihrer Worte überein, aber diesen selbst, ihrem Accent, dem Vortrag, den sie nach grammatischen, logischen und Sinngründen verlangen, widerspricht es so seltsam, daß wir kaum ein böseres Muster einer verfehlten Declamation nennen könnten. Alle kurzen Silben erhalten den Nachdruck: Augen, taugen, holden, und das Wort, worauf Alles ankommt: Bräutchen, verschwindet spurlos, unbetont; bei der ersten Wiederholung der Worte bessert sich das nun zwar, dafür müssen wir aber im zweiten Verse wieder die verletzende Betonung hinnehmen: „Schon entzündet sind die Kerzen zum Verein getreuer Herzen", und bei den Worten „Dir winkt ros'ger Hoffnung Licht" erhält das Pronomen $^5/_8$ eines Taktes, während das sechste für das Verbum bleibt und die Silbe „ger" in „ros'ger" den stärksten Accent der ganzen Melodie empfängt. Mit der Arie des Max und dem überstark und ganz gegen das natürliche Gesetz und Gefühl hervorgehobenen „Durch die Wälder" steht es nicht viel besser, und ohne große oder kleine Verstöße geht es in den Gesangsmotiven in der ganzen Oper fast nie ab. Nur in den Recitativen fehlen sie (erklärlicherweise), und in ihnen beweist Weber, daß er eben auch ein dramatischer Declamator sein kann, der seines Gleichen sucht. Will man zu jenen Fehlern noch andere suchen, dann findet man sie leicht

in Agathens E-Dur-Satz „All meine Pulse schlagen“, (dessen Haupt-Melodie Weber übrigens einem Clavierconcert von Louis Böhner entnommen hat), in dem ganz sinnwidrig declamirten „Mir ist so bang, o bleibe“, in der sonst so großartigen Ansprache des Eremiten bei der seltsamen Unterbrechung vor den Worten „doch sonst stets rein und bieder war“, denen eine Begleitung hinzugefügt ist, deren Motiv ohne allen Zweifel längst vorhanden war, ehe Weber an die Composition eben dieser Worte dachte. Man stelle aber auch Maxens und Agathens große Recitative daneben, den ganz herrlich declamirten Anfang des Terzetts „O diese Sonne“, den charakteristischen Beginn der im Verlauf so fehlervollen, schon erwähnten Arie Ännchens „Einst träumte meiner sel'gen Base“, Einzelheiten im Finale, wie Caspars letzte grimmige Rufe, Agathens süßen, ganz wie der Lebensodem, der Musik geworden ist, anmuthenden Satz „Ich athme noch“, und die nicht minder meisterhafte Art, in der Max stockend, mit reuevollem Herzen den nächtlichen Kugelguß gesteht. Gerade in dieser letzten kleinen Partie ist jeder Takt, jeder Accent und jede Stockung bedeutend. Wie sich das Wort „Verzweiflung“ aus dem dumpfen Druck heraushebt, die Stimme zwischen den Worten „Vier — Kugeln — die — ich heut — verschoß“ einhält, das Wort „Freikugeln sinds“ krampfhaft laut herausstößt, um damit den Schluß „die ich mit jenem goß“ ton- und kraftlos sinken zu lassen, das ist Alles bewunderungswürdig und declamatorisch von erstem Range.

Aber nicht darin liegt, wie nochmals zu betonen ist, des Werkes Stärke. Seine Gestalten hätten noch so trefflich declamiren mögen — losgerissen von dem heimathlichen Boden hätten sie ihren Reiz verloren, wären sie in noch so ergreifende Conflicte geführt und hätte der Meister sie noch so scharf und fest mit dramatischem Auge gesehen und umrissen. Der deutsche Wald hat sie genährt, ihm gehören sie an und er gehört zu ihnen; durch ihn werden sie erst verständlich. Gewiß ist „Euryanthe“ ein künstlerisch wichtiges, ernstes, bedeutendes Werk; aber sind uns ihre Menschen nahe gerückt wie die des „Freischütz“, sind es Hüon und Rezia, Scherasmin und

Fatime im „Oberon“? Und fühlen wir uns in der Euryanthe nicht erst dann wieder so recht heimathlich angeweht, wenn Wald- und Jagdlust ihre Fanfaren erklingen lassen? stimmen wir nicht in den Gesang der Zigeuner der „Preciosa“: „Im Wald“ mit ganzer, voller Seele ein? Des Waldes Kinder sind sie und echte Deutsche: die sanfte, gottergebene, schreckhafte Agathe und ihre liebliche Gespielin; der gute, tugendhaft gesinnte, weichherzige Max, der den Vorzug, den eine gesinnungstüchtige Bosheit aesthetisch vor dem eingeschläferten Gewissen, das zwischen Gut und Schlecht hin- und hertaumelt, besitzt, so wenig versteht, daß er vielmehr vor Fürsten und Volk ganz offen bekennt „Schwach war ich, obwohl kein Bösewicht“; dieser Fürst selbst, der sich so bereitwillig dem Spruch des würdigen Gottesmannes fügt; der alte gute Cuno und selbst der Galgenvogel Caspar, der das ganze Unheil anrichtet und der in dem prächtigen, ganz originellen Trinkliede seiner infernalischen Galle einige Tropfen deutscher Zechlust beimischt, die selbst dies verzerrte Antlitz mit einem schwachen Schimmer freundlichen, humorvollen Lichtes begnadet. Der Bühne bereiten sie keine Mühen und Sorgen. Kenntlich hat sie der Verfasser des Textes, kenntlicher der Componist gezeichnet, und selbst auf bescheidenen Bühnen leben sie unter den alten Waldbögen ihr schönes, wahres Leben, ja auf diesen mehr als in den pomphaften Opernhäusern vom Schlage der Berliner und Wiener, in denen die Agathen mit seidenen Schleppkleidern und goldenen Armbändern heimisch sind, in denen auch das Gounod'sche Gretchen, ja selbst die arme verrückte, in der Einöde umirrende Dinorah in Sammt und Atlas mit goldbeschnürten hochhackigen Stiefelchen einherschreitet.

Nur mit der Wolfsschlucht pflegen die großen Theater ihrer reicheren Mittel halber besser als die mittleren und kleinen bedacht zu sein. Diese aber könnten die grausige Wirkung der wichtigen Scene mit Leichtigkeit vor der Lächerlichkeit bewahren, wenn sie eine weit verbreitete Art des decorativen Arrangements aufgeben wollten, die man das Guckkasten- und Ofenklappensystem nennen könnte. Es ist herkömmlich, daß jede „Erscheinung“ auf der

Bühne in einer Art Nische gezeigt wird, von der sich im entscheidenden Moment irgend eine trennende Wand, der „Vorhang“ wenn man will, seitwärts oder empor schiebt: so erscheint z. B. die Venus im letzten Akt des „Tannhäuser“ in einem felsigen Verließ, das von vornherein durch sein verschiebbares Thor ein Aha! und die Vermuthung wachruft, es sei etwas hinter ihm verborgen; in einem ähnlichen Felsguckkasten wird Samiel im Beginn der Wolfsschlucht sichtbar, und wenn Max vom hohen Felsen in den Abgrund hinabstarrt, öffnet sich im Hintergrunde ein zweites Miniaturtheater, das den Geist der Mutter und das Trugbild der Agathe verbirgt. Es ist der Stil der alten Verwandlungskomödien und Feerien. Wozu aber dieser alberne und nebenbei noch ziemlich complicirte und platzraubende Apparat? Warum erscheint die todte Mutter nicht auf einem Brückensteg, der über die Schlucht leitet, langsam wandelnd und endlich in Dunst und Nebel, woran ja seit den Wagnerschen „Nibelungen“ kein Mangel ist, verschwindend? Und wenn endlich die geisterhaften Fratzen erscheinen sollen, von denen Bäume und Gestein belebt sind, können sie bei der heute entwickelten Technik nicht anders dargestellt werden, als durch das Auf- und Niederbewegen einer Klappe? Welch' ein thörichter und illusionstörender Übelstand nun aber gar, wenn auf den Ruf „Sieben“ sämmtliche Klappen geöffnet werden, Samiel auf pappenen Pferden aus dem Boden steigt und das bengalische Licht, das doch endlich auf die Jahrmarktsbuden und die Feuerwerkerei im Freien beschränkt bleiben sollte, Alles, Klappen, Drähte, Larven, Pferde, Vögel und Bäume übertrieben grell beleuchtet, als wollte der Regisseur dem Publikum recht deutlich zeigen, wie es gemacht worden, und daß das Ganze eben doch nur Schwindel und Trödel sei, gut die Kinder und den Janhagel zu amüsiren. Das aber ist ein bitteres Unrecht an der grotesken Tondichtung, die Weber zu der „Wolfsschlucht“ geschrieben. In seiner Musik ist jeder Dämon entfesselt, und dies Grauen, das seine Kunst weckt, wollen wir uns durch den Bühnenschlendrian nicht verkümmern lassen. Dieser ist freilich am Glücklichsten, wenn er sich um keine Regieanweisung, die der Autor gegeben, zu kümmern

braucht, sondern sich seiner Bequemlichkeit und seinen eigenen Einfällen ungestört überlassen kann. Wer wüßte nicht davon zu erzählen? Ich habe schon eine Wolfsschlucht gesehen, in der nichts von Allem geschah, was Weber gewollt. Wenn die Waldvögel im Orchester flattern und hüpfen, wandelt ein altes Gerippe über die Bühne, wenn der Eber durch das Gebüsch „rascheln" soll, wälzt sich oben eine müde Schlange, zu der sich die ungemein charakteristische Begleitfigur wie ein Hohn ausnimmt. Es ist eins der größten Verdienste Richard Wagners, auf diese Mißachtung der künstlerischen Absichten durch die Bühnenleiter, auf die frohgemuthe Unabhängigkeit von einander, in der sich Capellmeister, Regisseur, Sänger und Maschinist gefallen, scharf hingewiesen zu haben, und wie hat er selbst darunter zu leiden gehabt! Wie viele Theater geben sich z. B. noch die Mühe, seine überaus sorgfältigen Anweisungen zum „fliegenden Holländer" getreu zu befolgen? wie viele kümmern sich um die ihm so sehr am Herzen liegende starke Welle, die zwischen den beiden Versen des Steuermannsliedes das Schiff hin- und herrüttelt? In einer neueren Oper kommt ein Hochzeitszug vor, in dem der Eintritt der Ritter, der Krieger, der Gaukler, der Frauen u. s. w. musikalisch genau bezeichnet ist, und ich kenne keine einzige Bühne, deren Regisseur sich die Mühe gegeben hätte, den mit der größten Leichtigkeit zu ermöglichenden Einklang des Orchesters mit dem Bühnenbilde auch wirklich herzustellen. Man ließ die Leute eben aufmarschiren, wie es bequem war, und lächelte über den Gedanken der Einheit zwischen Musik und Scene. Dem großen Duett Eglantinens und Lysiarts in der Euryanthe geht bekanntlich eine dramatisch sehr bewegte Scene vorauf, in der Blitz und Donner von Weber auf einem ganz bestimmten Takt ihren Platz angewiesen erhalten haben. Ich habe sie noch nie zu rechter Zeit erscheinen und noch öfter habe ich sie überhaupt nicht gesehen. Und das Alles trotz Wagner und trotz des unleugbaren Fortschritts, der durch ihn und seit ihm auf den deutschen Theatern zu spüren ist.

Was dem „Freischütz" sonst durch den Unverstand und den Ungeschmack Unrechtes geschah, hat der Fortschritt der Zeit glücklich be-

seitigt: ich denke an Wien, dasselbe Wien, das den Domingo im „Carlos“ in einen Secretär verwandelte, das den Großinquisitor bis in die allerjüngste Zeit nicht auf die Bühne zu bringen wagte, und das auch an dem „Freischütz“ seine pfäffische Vorsicht übte: Samiel wurde in die Stimme eines „bösen Geistes“ umgewandelt, der Klausner in einen „weltlichen“ Einsiedler, und da sich der Kaiser überdies das Schießen auf der Bühne verbeten hatte, mußte statt der Büchse die Armbrust eingeführt und der Kugelguß in das Suchen nach verzauberten Bolzen verändert werden. Es war dasselbe Wien, die zweite Heimat Mozarts und Beethovens, das zum großen Schmerz des Meisters, der sein Werk in dieser Verstümmlung im Jahre 1822 sah, in Ännchens Romanze von der seligen Base die so ungemein charakteristische Bratsche strich und der ganzen Nummer mit dem Worte „Nero der Kettenhund“ ein rasches Ende bereitete. Weber hatte seine große Noth, sich Schutz gegen solche Mißhandlungen zu verschaffen (die freilich die Begeisterung, die das Werk auch in Wien erregt, nicht zu ertödten vermochten), und erst als er „die Kugeln und den Teufel genehmigt erhalten“ und die Partitur wieder in integrum restituirt, entschloß er sich dazu, seine Oper zum Benefiz der Schröder-Devrient (Agathe) selbst zu dirigiren: was denn freilich einen gewaltigen Enthusiasmus erregte, so daß Weber vor der Zukunft zitterte, „da es kaum möglich ist höher, zu steigen.“

Inzwischen hatte er auch von Schlesinger in Paris ein Schreiben erhalten und mit ihm die Aussicht auf die Bestellung einer Oper seiner Schöpfung für Paris. Er hatte sich längst mit dem Gedanken getragen, ein neues Werk (die „Euryanthe“) für Wien zu schreiben, aber seine ersten trüben Erfahrungen dort (das Benefiz der Schröder hatte noch nicht stattgefunden) verleideten ihm Wien und es schien einen Augenblick wirklich, als könne es mit Paris Ernst werden. Das wäre nun freilich weder klug noch nützlich gewesen, denn wie sich die Seinekönigin dazu verhalten haben würde, mag man daraus schließen, wie sie sich etwa zwanzig Jahre später zum „Freischütz“ stellte, als er, seines deutschen Eichenkranzes beraubt, an ihre Ufer versetzt wurde.

Der „Freischütz“ ist eine der wenigen urdeutschen Opern geblieben, mit denen die übrigen Nationen sich wenigstens vorübergehend beschäftigt haben; ja in Rußland hat er so festen Boden gefaßt, daß er dort als Volksoper gelten darf. Auch die Franzosen haben ihm also in den dreißiger und vierziger Jahren ihre Liebe zugewandt, aber wie sie es heutzutage noch mit Goethes Faust, mit dem „Macbeth“ oder „Hamlet“ machen, haben sie ihn, ohne Verständniß für den Kern des Deutschthums, aus dem diese Schöpfung organisch emporgeblüht ist, auf ihr Prokrustesbett gestreckt und ihn den Anforderungen zuerst der komischen und dann derselben „großen Oper“ angepaßt, die zwanzig Jahre später auch von Wagners „Tannhäuser“ ihren Zoll verlangte und sich, da er verweigert wurde, durch ihren genius loci an ihm rächte. Es ist nur seltsam, daß Wagner, der uns von jenen Bearbeitungen des „Freischütz“ so eindringlich und überzeugend zu erzählen weiß, der uns mit seiner Schilderung mitten in den deutschen Wald führt und den wißbegierigen Franzosen klar zu machen versucht, daß dieser „Wald“ von dem »bois« ganz so verschieden ist, wie die »rêverie« von der deutschen Empfindsamkeit — es ist seltsam, daß Wagner, als es sich um sein eigenes Werk handelte, das nicht minder als der Freischütz die echten Züge des germanischen Genius an sich trägt, in banger, trunkener Hoffnung diese tiefe Wesensverschiedenheit vergaß und verkannte und sich den Traditionen der großen Oper und dem balletlüsternen „Jockeyklub“ zum Opfer brachte. Es wäre ihm vielleicht anders ergangen, hätte er diesen zu Liebe in den Sängersaal der Wartburg ein großes Tanzdivertissement eingelegt — und, zehn gegen eins, würde der Freischütz ein noch schlimmeres Loos als der „Tannhäuser“ erlitten haben, wenn er nicht unter die Hände der französischen Bearbeiter gekommen wäre. Unter diesen stand nun zwar, für den musikalischen Theil, kein Geringerer als Hektor Berlioz, aber was hatte der groteske Geist des Componisten der »Episode de la vie d'un jeune artiste« mit Agathens wunderbarer, keuscher Arie und der Cavatine des Max „Durch die Wälder, durch die Auen“ zu thun?

Um dem Geschmack der Pariser mundgerecht zu werden, mußte die Oper vor Allem um ihren harmlosen, den Franzosen in der ursprünglichen Gestalt unfraglich ganz unverständlichen und lächerlichen Dialog gebracht und mit Ballets versehen werden —, denn der frische Bauerntanz im ersten Act genügte den Habitués natürlich nicht. Eine solche Umgestaltung war nun zwar schon, in denkbar freiester, ungenirtester Art, in einer aus dem „Freischützen" keck zusammengestoppelten Oper »Robin des bois« vorgenommen worden; aber man hielt dieses von der opéra comique unglaublich oft gespielte Ding doch im Wesentlichen für eine französische Arbeit und bestand auf dem Wunsch, eine Einrichtung kennen zu lernen, die, wenn sie auch nicht das Original selbst war, diesem doch näher käme als jener »Robin des bois«. »Le Freischutz« hieß die seltsame Novität, und an Webers jugendlich schönem Kinde die Henkerstoilette zu vollenden, ließ sich, nachdem der Italiener Pacini das Buch in das Französische übersetzt und umgemodelt hatte, ein so bedeutender Mensch, ein so großer Künstler wie Berlioz wirklich bereit finden — sicherlich in ehrlichem, künstlerischem Ernst und mit der ganzen Fülle seines Könnens, in Wirklichkeit aber doch nur, um dem Director der großen Oper, den die Einnahmen des »Robin des bois« in der komischen Oper nicht schlafen ließen, gleichfalls die Taschen zu füllen. In Bezug auf das Ballet half man sich mit Webers „Aufforderung zum Tanz", die Recitative aber mußten fast durchweg neu componirt werden — und schließlich war der Liebe Mühe doch umsonst. Was dem »Robin des bois« geglückt war, gelang dem »Freischutz« nur zum geringen Theil.

Wie mochte man aber auch den echten Quell verfälscht haben! Berlioz hatte seine Eigenart als Componist möglichst zurückdrängen wollen und war dadurch in seinen endlosen Recitativen in eine Langweiligkeit verfallen, die allein der wunderlichen Neuschöpfung schon den Garaus hätte bereiten müssen. Die Darstellung muß aber, wenn man Wagners drastischer Beschreibung folgt, das Unglaublichste gethan haben, um die Züge des Originals zu carikiren. Dieser elegant im spanischen Costüme einherstolzirende Samiel, der, statt

während Maxens Arie bei dem Worte „Gott!“ rasch zu verschwinden, wie es in Deutschland Sitte ist, eine lange virtuose Zitterscene aufführt! Dieser beständig distonirende Max! Dieser gemüthliche Kaspar, den der Böse im Finale geradeswegs mit sich in die Versenkung führt! Und nun gar diese schreckenlose Wolfsschlucht, die außer zwei Fledermäusen und einigen Irrlichtern an Schrecknissen bei dem Kugelguß nichts brachte als die wilde Jagd: d. h. einige nackte Knaben mit Pfeil und Bogen, die man, trotzdem sie auf Zottelbär und Pantherthier zielten, für Amoretten gehalten zu haben scheint. Da hat man es denn dem deutschen Hörer, der seinen Freischütz liebt, nicht verdenken können, daß er, von einer Enttäuschung zur andern geführt, sich schließlich einer ungebundenen Heiterkeit hingab und gerade dann am Meisten lachte, wenn die Franzosen ernsthaft blieben.

Das Resultat war übrigens nicht etwa ein völliges Fiasco. Vielen gefiel »Le Freischutz», einige Journale priesen, andere verlästerten ihn und der „Charivari“ meinte sogar, die große Oper habe sich ein Verdienst damit erworben, diesem in seinem Vaterlande verkannten Meisterwerke ein Asyl gewährt zu haben!! Zu dem Erfolg des »Robin des bois« kam es jedoch nicht entfernt — vielleicht weil die kleinere Bühne der „komischen Oper“ dem Werke günstiger war, vielleicht oder gewiß sogar, weil Berlioz' Recitative die Wirkung lähmten, zuverlässig aber darum, weil jener erste Bearbeiter, den kein Grund der Pietät bestimmte, seine Landsleute kannte und sie mit einem frisch zusammengebrauten Gericht regalirte, das von dem echten Freischütz nur einige Brocken enthielt, darunter freilich einen, der den Erfolg allein schon entschied: den Jägerchor, von dem ein Jahr hindurch alle Boulevards widerhallten.

Man braucht weder über diesen Erfolg allzubeglückt noch über jenen Mißerfolg allzubetrübt zu sein. Denn jedes echte Gewächs des Bodens verliert, je treuer es die heimischen Säfte in sich bewahrt, je mehr es als ein Auszug alles dessen erscheint, was ihm des Vaterlands Erde, Wasser, Luft und Feuer zugetragen, unter einer frem-

den Sonne von seinem Reiz, von seiner sich selbst erklärenden Verständlichkeit. Es giebt zwar einige allergrößte, riesenhafte Monumente der Kunst, die, obwohl eine treue Spiegelung ihrer Umgebung, ihrer Zeit und ihres Bodens, doch so frei und übermäßig emporwachsen, daß sie die Augen Aller auf sich lenken und die Bewunderung und das Verständniß auch derer erzwingen, die, unter anderen nationalen Bedingungen geboren, sich ihrer Größe zunächst verschließen möchten. Wie die Völker erst dann zur Macht gelangen, wenn sie die starken Wurzeln ihrer Kraft fühlen, und wie sie erst dann den Erdball bezwingen und beherrschen lernen, wenn sie in sich selbst und aus sich selbst heraus stark geworden, so giebt es Kunstwerke, die das reinste Mark der Heimatherde aufgesogen haben und als Sieger über die Schlagbäume und die natürlichen Ländergrenzen dahinschreiten, die Kosmopoliten werden, weil sie zunächst und vor Allem national waren und anstatt sich mit den Federn aller fremden Völker zu schmücken, nur das heimische Gewand anlegten. Ich nenne Shakespeare, Dante, Cervantes, wohl auch Calderon, ich nenne Rafael und Rembrandt; Beethoven, Goethe und Schiller haben die Bahn halb schon beschritten oder sie werden folgen; selbst Richard Wagners allerdeutscheste Werke gewinnen schon Macht über die romanischen Völker. Ob der „Freischütz" zu diesen Allergrößten gehört, die vom Wirbel bis zur Sohle das Zeichen des Sieges führen, ob auch ihm die Macht, die ihm in Paris verkümmert wurde, in Zukunft noch beschieden ist? Vielleicht nur bei den Auserwählten, die sich auf die Bedingungen eines jeden künstlerischen Schaffens frei und vorurtheilslos zu versetzen vermögen. Und fehlte ihm selbst jene absolute Widerstandsfähigkeit, jene unbedingte Siegesgewißheit, was verschlüge es? Was ihn den Italienern und Spaniern unverständlich macht, macht ihn den Deutschen um so theurer. Wir alle hegen irgend ein süßes, trautes Erinnerungspfand, das Andern nichts bedeutet, wir lieben ein Antlitz, dessen seelische Schönheit Andern unverständlich, ein Herz', dessen Güte Andern verschlossen geblieben ist. Im „Freischütz" besitzt unser ganzes Volk solch ein theures Symbol. Ein Laut von ihm und wir fühlen unser innerstes Mark

erzittern, wie die Wünschelruthe dem Golde entgegenbebt, das im Schooß der Erde verborgen liegt. Dem tiefsten heimatlichen Grunde entstammt der köstliche Schatz, den Weber uns im Freischütz geschenkt, und der müßte kein Deutscher sein, der seine Sprache nicht verstände!

Euryanthe.

Es ist ein alter, oft bewährter Glaube: nach einem großen künstlerischen Treffer folgt eine Niete, über jedem „zweiten Werk“ schwebt ein Unstern oder der Neid der Götter, und kommt es auch nicht immer zum völligen Versagen — hinter dem starken Eindruck des ersten, das die Augen der Welt auf den Künstler gelenkt, bleibt der Eindruck des zweiten Werkes fast immer zurück. Feine psychologische Gesetze walten hier: was in der Verborgenheit geschaffen wurde, sog in der keuschen Stille das geheimste Leben des Künstlers in sich, es wurde, was es um Gottes, der Kunst und seines Schöpfers willen werden mußte, und eben seine frische Unberührtheit verlieh ihm den raschen und kecken Siegfriedssieg. Hat es aber den Ruhm um seines Meisters Haupt gesammelt, wird dieser auf erhöhtem Platze gesehen, beobachtet, controlirt, dann ist es um seine Unbefangenheit geschehen. Jetz will er den Ruhm rechtfertigen, etwas ganz Besonderes schaffen, er grübelt, ändert, berechnet und verwirrt sich — und erst der langsamen Gewöhnung an die Öffentlichkeit verdankt er mit dem dritten und vierten Werke wieder die alten Erfolge. Ein junger Schauspieler kann im engen Kämmerlein oder auf der Probe eine Rolle zum Entzücken schön spielen und sie vor den Lampen und den Augen des Publikums völlig verderben. „Fiesco“ ist solch ein zweites Werk. Auch „Euryanthe“ ist es.

Daß Webers „Freischütz“ nicht im buchstäblichsten Sinne des Componisten erste Oper war, wie die „Räuber“ Schillers erste Tra-

gödie, braucht kaum ausdrücklich bevorwortet zu werden. Aber es war die erste Schöpfung, in der er, von der schönsten Muse, seiner jungen Braut, inspirirt, im vollen Besitz all seiner Kräfte sich künstlerisch frei und erhoben gehen ließ, das erste, in dem er ganz er selbst war; aus seinen früheren Werken sprach noch der Schüler, der Jünger — jetzt zeigte sich der Meister an. Und nun entlud sich auf den kleinen, unscheinbaren, von den Musikgelehrten über die Achsel angesehenen Mann eine Wolke goldenen Ruhmes, berauschend, verwirrend, neiderregend. Solcher elementaren Ausbrüche der Begeisterung ist auch das Publikum nicht immer fähig. Weber hätte dem „Freischütz" folgen lassen mögen, was er wollte — da sein Erfolg nicht zu überbieten war, mußte ihm notwendig der Rückschlag folgen. Schon das Gesetz des Gegensatzes dictirte ihn. Wenn die Geschworenen gar zu oft freisprechende Sentenzen gefällt haben, dann überkommt sie mit einer gewissen Regelmäßigkeit das Bedürfniß, auf schuldig zu erkennen — die Gunst eines mächtigen Triumphes gewährt das Publikum nicht immer. Dergleichen darf man nicht von ihm verlangen. Was will der Künstler? Er hat sein redliches Theil empfangen. Nun kommt er schon wieder und erhebt dieselben Ansprüche zum zweiten Male, erhebt sie allein schon durch die Thatsache, daß er mit einem neuen Werk an die Öffentlichkeit tritt? Das geht nicht. Man wird sich zuknöpfen und ihm scharf auf die Finger sehen müssen.

Freilich, „Euryanthe" gab dem Publikum Grund — und doch, wer wünschte nicht, der sie von der Warte der jetzigen Musikentwicklung betrachtet, daß sich alle Götter an ihrer Wiege versammelt hätten, um ihr den Sieg zu bescheeren? Es ist wahr, Weber hat sie nicht in unbefangener Freude und Frische geschaffen, sie trägt die Blässe des Gedankens, sie ist erarbeitet — aber mit einer so ernsten, heiligen, so echt künstlerischen Arbeit, daß man ganz wehmüthig gestimmt wird, wenn man sich sagen muß: nicht diese Arbeit mit ihrem Zwange war es, die die Lebensadern der „Euryanthe" unterband — sie hat ihr Blut nur gedämpft —, was ihr den Keim des Verderbens ins Herz senkte, das war von Webers musikalischem Genius

größtentheils unabhängig, ja unabhängig von ihm selbst. Und wie wächst dies Bedauern, wenn man sich vergegenwärtigt, wie viel Leben einem Werke immer noch innewohnen mußte, das so vielen Schwächen und Fehlern zum Trotz sich doch bis auf den heutigen Tag auf den Bühnen zu behaupten vermochte, wie viel geniale Kraft, wie viel achtunggebietendes Können. Weber wollte ein Reformwerk schaffen, das die Krittler, die ihn einen Dilettanten schalten, gründlich beschämen sollte — und er errichtete dies Werk auf dem morschen und modrigen Grunde eines ungesunden, spuk- und nebelhaften Textes.

Am 11. November 1821 war es, als sich dem Meister die Aussicht, seine Gegner mit einer großen „durchgesungenen" Oper zu schlagen, eröffnete: der Impresario Barbaja trug ihm an, für das Wiener Kärnthnerthor-Theater ein Werk im Stil des „Freischützen" und zwar für die Saison 1822—23 zu schreiben. Feurig ging er darauf ein, obgleich er die Bedingung „im Stil des Freischützen" in seinem Innern strich, und sofort suchte er nach der Dichtung, mit der im Bunde seine Kunst zugleich der italienischen Schwester und ihrem geliebten Rossini in Wien den Handschuh hinwerfen sollte. Zwar beschäftigte ihn ein komisches Libretto von Theodor Hell (Winkler) „Der Brautkampf" oder nach der von Weber vollzogenen Umtaufung „Die drei Pintos" — aber ohne Besinnen unterbrach er die Composition, nur willens, einen ernsten Stoff zu wählen, der ihm seine ganze Kunst und sein ganzes technisches Können darzulegen gestattete. Kind hatte ihm schon vor längerer Zeit den „Cid" vorgeschlagen und mit der Bearbeitung des Stoffes begonnen, aber die widerwärtigen Streitigkeiten über die Freischütz-Honorare hatten Weber dem anspruchsvollen, eitlen Manne so sehr entfremdet, daß eine Neuknüpfung der zerrissenen Fäden unmöglich schien. Daß er eine „Verlassene Dido" von Rellstab nicht wählte, der als Kritiker Stab um Stab brach, um selber mit jeder eigenen Arbeit kläglich zu scheitern, war gewiß kein Unglück. Wohl aber war seine Begegnung mit der geschiedenen Frau des Orientalisten Chezy im Dresdner Liederkreis ein Unglück, denn sie war es, die ihm die

Dichtung für die neue Oper schaffen sollte — und in schlimmere Hände konnte die verantwortliche Aufgabe nicht gelegt werden, ein ungleicheres Bündniß zwischen Dichter und Componisten war undenkbar.

Helmina von Chezy, geborene von Klencke, war eine Enkelin der Karschin, begabt wie diese, anspruchsvoll wie diese, mit der gleichen Fähigkeit ausgerüstet, sich ohne Geld durch's Leben zu schlagen und sich bei vermögenden Freunden und Freundinnen das Nest zu bauen. Nur in einer Beziehung war sie das gerade Gegenbild ihrer berühmten Großmutter. Diese war aus einer Hirtin (keiner reinlichen Watteau'schen und keiner von denen, die in Schillers „Huldigung der Künste" den früchteschweren Baum umpflanzen) zur Dichterin geworden, von „unanständigen Geschäften", „aus einem pöbelhaften Leben ohne Ruh" abberufen und durch die Gunst des edlen Herrn von Kottwitz nach Berlin versetzt worden. In dieser Richtung nach oben verharrte sie nun auch, auf ihr vergangenes Leben blickte sie wie auf einen Greuelzustand zurück, sie hielt auf gute Manieren und wußte sich in der vornehmen Gesellschaft mit Geschick zu bewegen. Helminen aber (sie hieß, nebenbei bemerkt, eigentlich Wilhelmine) zog es in ihrer äußeren Erscheinung und ihrer nächsten Umgebung mit Allgewalt wieder abwärts. Sie liebte es zwar, große Räume zu bewohnen, und versammelte die Kunstwelt in ihnen ungenirt, trotzdem es an jedem Comfort und fast an aller Nahrung fehlte, aber sie war ein Muster von ordinärer Unordnung und strebte mit ihren beiden Söhnen, die der Mutter darin wohl oder übel folgen mußten, dem Urzustande völliger Bedürfnißlosigkeit zu. Wahrhaft weiblichen, feingearteten Naturen, wie der Gattin Webers, war sie darum ein Gegenstand des Abscheues, und auch die Männerwelt mußte schon vom Schlage jener augenlosen Romantiker sein, die den Blick ganz „nach innen", in das Land ihrer Träume wenden, wenn sie durch ihr Äußeres und ihr Benehmen nicht zum Lachen oder zum Ärger gereizt werden sollten. Es charakterisirt sie, daß sie bei der ersten Aufführung der Euryanthe in Wien ihr Billet vergessen hatte und nun „mit eingedrücktem Hut und herabhängendem Shawl" über die Bänke stieg, mit gellender Stimme Platz begehrend,

da sie ja die Dichterin sei, die Dichterin — unter dem Lachen, Johlen und Murren des Publikums. Gelästert hat man über sie denn auch redlich. Ihr Nahen verödete, ihr Name war die Losung zur Flucht. Noch heute besteht die Anekdote von ihrem Zusammentreffen mit einem noch lebenden, längst ergrauten Dichter, der unter ihren Namen im Fremdenbuch:

Helmina von Chezy,
Geborene Klencke

den bösen Reim setzte:

Ich bitte sie, geh' sie,
Sonst krieg' ich die Kränke.

Das ist stark, ja, es ist ungezogen — aber solch' ein Ärgerniß hat immer Grund und Helmina erntete nur, was sie gesät hatte. Daß sie sich zweimal (wie ihre Großmutter) scheiden ließ, soll ihr dabei nicht einmal so streng angerechnet werden, denn in den Augen der damaligen Zeit that sie damit nur, was die ganze anständige literarische Welt that. Das frivole Schalten der Eltern mit dem Lebensglück ihrer Töchter, die Versuchsheirathen, der kecke, ganz offenkundige, sogar mit einer gewissen Ostentation betriebene Treubruch, unglückliche Ehen und Scheidungen waren an der Tagesordnung, und die Gattin des Orientalisten von Chezy schließt sich nur in langer Kette an die große Reihe ihrer dichterischen und dichterbegeisternden Genossinnen, an Karoline von Wolzogen, Charlotte von Kalb, Charlotte von Stein und ihre Schwester, Maximiliane la Roche, Karoline Schelling, Dorothea Veit, Therese Forster, Sophie Mereau, Amalie von Imhof, Luise Brachmann und zahlreiche Andere. Nur um das Porträt zu vervollständigen, wäre noch anzuführen, daß sie, ähnlich wie Kind es gemacht, Weber mit nachträglichen Honorarforderungen bitter zusetzte und ihren Antheil am Ruhm mit nicht minderer Eifersucht hütete. Dem Componisten riß damals (es war in Wien unter den Vorbereitungen zur ersten Aufführung) die Geduld. Bislang hatte er die dichterische Sibylle mit Humor behandelt, ihren Mangel an Takt und weiblicher Sitte gutmüthig verspottet und sie „das Chez" genannt, wie ein Ding, das

weder männlich noch weiblich ist; jetzt aber gab ihm die Galle ein anderes Wort ein, jetzt heißt Helmina die „verdammte Chezy.“ Nimmt man das Alles zusammen, dann entsteht gewiß kein sehr säuberliches Bild.

In Einem aber hat man dieser Frau doch Unrecht gethan: in ihrer uneingeschränkten Verurtheilung als Poetin, die sich wiederum nur daher schreibt, daß man heutzutage nichts als den Text der „Euryanthe“ von ihr kennt: und dieser ist allerdings miserabel. Aber sie hat auch nichts Schlechteres und manches Bessere geschrieben. Sie ist keine der Ersten, aber sie besitzt Phantasie und einigen Geist und weiß in beweglicher, lebhafter Art zu erzählen. Ihre Gedichte, ihre Novellen, ihre nach ihrem Tode veröffentlichten Memoiren „Unvergessenes“ geben davon Kunde. Sie arbeitet mit dem üblichen romantischen Apparat und ist nicht entfernt originell, aber was Kind als Lyriker leistete, vermochte sie auch und der eine klägliche Mißgriff der „Euryanthe“ darf sie nicht ganz verdammen, weil doch auch Weber an dieser Schuld seinen erheblichen Antheil hat. Wäre Helmina auch als Dichterin so monströs wie als Weib gewesen, es ließe sich schwerlich verstehen, daß sie in den besten und gebildetsten Kreisen gern gesehen wurde und Männer wie Isidorus Orientalis (der Graf von Loeben) zu ihren Freunden zählten. So ganz von allem Geschmack verlassen war denn jener romantische Kreis in Dresden, in dem Weber sie zuerst kennen lernte, doch auch nicht, und der Ersten Besten hätte der Componist, der begreiflicher Weise nur wählerischer geworden war, das Schicksal seines künftigen großen Werkes, in welchem er seinen Genius auf der Höhe der musikalischen Bildung zu zeigen hoffte, gewiß nicht anvertraut. Dies mußte vorab gesagt werden, weil es die Gerechtigkeit verlangte. Und mit der stillschweigenden reservatio mentalis, daß Helmina von Chezy nicht ausschließlich nach der Euryanthe beurtheilt werden dürfe, mag man denn ihr Libretto ganz so schonungslos verurtheilen, wie es das verdient. Mit seiner Entstehung aber hat es folgende Bewandtniß.

Weber wollte nun einmal eine „große Oper“ schreiben, um die weisen Contrapunktisten, die ihn nicht zur Zunft zählten, widerlegen

zu können, und dunkel, aber fest hegte er die Hoffnung, die Geschichte der Oper mit der neuen Schöpfung in eine neue Bahn zu leiten. Der genialen Kräfte, die nicht beschworen werden können, die wie alles Höchste frei von den Göttern herab kommen, war er sich seit dem „Freischütz“ mehr als je bewußt — jetzt sollten sie einem strengen Plan dienstbar gemacht werden. Was das „Musikdrama“ durch Gluck geworden und wie sich sein Schema unter den Händen eines Mannes wie Spontini, der der französischen Sensation italienischen Wohllaut gesellte, gestaltet hatte, glänzend, wirkungsvoll, aber im Grunde kalt, das wußte er und für die Ausschreitungen des zeitgenössischen Effectcomponisten, der ihm als preußischer Generalmusikdirector so viel zu schaffen machte, machte er den großen musikalischen Reformator aus Weidenwang in der Oberpfalz nicht verantwortlich. Wie nun aber, wenn der strenge dramatische Bau mit Weber'schen Mitteln ausgeführt, mit Weber'schen Farben geschmückt wurde? wenn an die Stelle des alten Recitativs der großen Oper, das harmonisch, melodisch und instrumental sehr knapp bedacht, physiognomielos und einförmig war und mit dem Secco eine bedenkliche Ähnlichkeit aufwies, das Recitativ des „Freischützen“ trat, das Cantando-Recitativ, die gesungene melodische Declamation mit ihrem reichen Orchesterschmuck? jenes Recitativ, das außer der großen Scene der Donna Anna, die der Rachearie vorangeht, und den Recitativen des „Fidelio“ fast keine unmittelbaren Vorbilder hatte und in Weber seinen Meister fand? Waren doch auch die großen und berühmten Recitative der Gluck'schen „Iphigenien“ dagegen noch entsagungsvoll, und bedeutete die recitativische Declamation bei Spontini, Spohr u. A. doch nicht viel mehr als den Wüstenstrich, der zwischen Oase und Oase, den eigentlichen Gesangsnummern, liegt. Auch Webers enge Vertrautheit mit dem Theater erschloß ihm eine ganz neue Welt, ja, er träumte von einem Zusammenwirken aller Schwesterkünste in seinem neuen Werk zum Ganzen, eine überaus gewichtige Äußerung, die das Wagner'sche Programm im Kern vorwegnimmt und auf die noch zurückzukommen ist. Mit solchen Plänen und Hoffnungen ging Weber „auf die Textjagd“, aber so sehr war

er doch auch noch in den Vorstellungen der großen Oper befangen, daß sie ihm ohne Heldenthum und Ritterlichkeit, ohne den tragischen Kothurn undenkbar war, und daß diese Heroenwelt die mittelalterliche werden mußte, verstand sich bei Webers romantischer Ader von selbst. In dieser Richtung ging er darum suchen.

Nun hatte ihm die Chezy eine Reihe der bekanntesten mittelalterlichen Sagenstoffe vorgelegt, eine Melusine, Griseldis, Magelone, Wigalois, den Merlin und „Lother und Maller", die sich in Friedrich von Schlegels Sammlung romantischer Sagen und Dichtungen des Mittelalters finden, zu der auch Helmina einen Beitrag geliefert hatte: die Übersetzung eines jener öden alten Fabliaux, die heutzutage auf den Universitäten die Wonne und die Hauptbeschäftigung der Neuphilologen (mir unbegreiflicher Weise!) und eine unerschöpfliche Quelle von Doctor-Dissertationen sind, und noch dazu eines der dümmsten, der »Histoire de Gérard du Nevers et de la belle et virtueuse Euryanthe sa mie.« Wenn man sich die Mühe gegeben hat, dieses Unding zu lesen, wird man finden, daß sich die Mittheilung seines Inhalts nicht der Mühe lohnt, und daß es genügt, das Wichtigste anzugeben, das sich, wenigstens in den Grundzügen, bei Weber und der Chezy wiederfindet. Es ist die Wette Gérards (des Adolar der Erzählung) mit Lysiardus von Forest, der vermeintliche Beweis von Euryanthens Untreue (ein veilchenartiges Mal, das Lysiardus mit Hülfe einer niederträchtigen Hofmeisterin durch ein Loch in der Thür auf Euryanthens Brust entdeckt), das Strafgericht, das der thörichte Gérard daraufhin über seine Verlobte halten will, und die Abwendung des Mordstreichs durch Euryanthens raschen Entschluß, sich an des dummen und nichtswürdigen Geliebten Stelle einem Drachen in den Weg zu werfen, der in der Wildniß auf ihn eindringt. Nun folgt ein Wirrsal untergeordneter Begebnisse und jenes seltsame Abspringen von der Haupthandlung, jenes Verlieren des Fadens, wie wir es zu unserer Überraschung selbst in dichterisch so großen Werken des Mittelalters wie Wolframs „Parcival" und Gottfrieds „Tristan und Isolde" finden. Gérard zieht wie der Gawan des „Parcival" von Abenteuer zu Abenteuer und verliebt sich gründlich in die Tochter eines Her

zogs von Cöln, Eglantine, nachdem er Euryanthens Unschuld bereits erfahren. Diese hat bei dem Herzog von Metz, der sie im Walde fand, gastlichen Aufenthalt genommen, leider aber den Verdacht der Ermordung der Prinzessin Ismene auf sich gelenkt, die von einem von Euryanthe verschmähten Ritter im Bette irrthümlich getödtet worden ist. Natürlich wird über die arglose Unschuld ein Gottesgericht gehalten, zu dem Gérard für Euryanthens Rettung noch gerade rechtzeitig kommt. Aber durch welches Mittel? Euryanthens Favoritlerche ist mit einem Ring, den ihre schöne Herrin von Gérard besitzt, auf und davongeflogen, und Gérards Falke fängt eben diese Lerche auf der Jagd in der Gegend von Cöln! Das erinnert den Ungetreuen an die Verlassene, er rettet sie, die Bösen werden bestraft und Euryanthe, die ihren Ritter immer noch liebt, reicht ihm am Altar die Hand. Man sieht leicht: Wunders und Unsinns genug.!

Frau von Chezy ließ sich jedoch dadurch nicht stören. Da Weber unbegreiflicher Weise von allen ihm vorgelegten Stoffen diesem den Vorzug gegeben hatte, fühlte sie sich Manns genug, gegen seine Ungeheuerlichkeiten zu kämpfen, und entwarf mit großer Schnelligkeit, als wolle sie den Raub nicht fahren lassen, folgendes

Scenarium zur „Euryanthe".

I. Act.

Alterthümlicher Königssaal, König, Große, Frauen, Fräulein; Alix von Burgund singt ein Lied auf des Königs Bitte. Gerhard, den Sperber auf der Hand, den Rosenkranz in den Locken, tritt ein, neidisches Gemurmel Lysiarts und seiner Freunde, Unwille der Übrigen. Gerhard singt auf des Königs Ersuchen ein Lied zu Ehren seiner Braut Euryanthe, Lysiart kann sich nicht halten, er läßt gegen Gerhard seinen Grimm in höhnischen Worten aus. Die Königin mit den Damen bricht auf, um den Streit zu hemmen, doch nun wird Lysiart zügelloser, die Wette geht vor sich; der König ist dagegen, die Freunde haben vergebens gewarnt, sie suchen die Wette rück-

gängig zu machen, doch es wird beschlossen, daß Lysiart, unter dem Vorwand einer Botschaft von Gerhard, die seine Verlobte an den Hof ladet, nach Schloß Nevers abgehen und suchen soll, sich bei ihr in Gunst zu setzen; kann Lysiart ein sichres Zeichen von Euryanthens Treulosigkeit aufweisen, so fällt ihm das Land Nevers zu, im Gegentheil Lysiart's Land. Alle ab.

II. Scene. Verwandlung. Euryanthe im Burggarten mit der Verräthetin Eglantine; diese hat sie belauscht, daß sie Mitternachts aufsteht und in der Schloßcapelle am Fuße der Bildsäule des Ahnherrn Gerhard's betet. Die durch die Trennung von Gerhard weich und bang gestimmte Euryanthe, der Falschen vertrauend, sagt ihr, dies nächtliche Gebet in der Gruft thue sie in Folge eines Gelübdes: Gerhard habe ihr einst ein Geheimniß unter Auflegung des tiefsten Schweigens vertraut, das seinen Nächten den Schlummer raube, sie bete für den Frieden des Ahnherrn. Eglantine nimmt sich vor, die Entdeckung zu benützen.

III. Scene. Graf Lysiart und seine Ritter kommen, Euryanthen Botschaft ihrer Einladung nach Hofe zu bringen. Lysiart überzeugt sich von Euryanthens treuer Liebe zu Gerhard und wagt nicht einen Schritt zu thun, der ihr Mißtrauen einflößen könne. Sie verläßt ihn, um sich zu ihrer bevorstehenden Fahrt zu bereiten, die Ritter zerstreuen sich, Eglantine eilt in die Capelle, um auf die nähere Spur des Geheimnisses zu kommen zu suchen.

IV. Scene. Lysiart allein, er drückt seine hoffnungslose Verzweiflung aus und wirft sich auf den Rasen hin.

V. Scene. Eglantine kommt voll Hast und Freude zurück, sie hat einen Dolch im Fußgestell des Sarges des Ahnherrn gefunden, an dem Dolch sind Blutflecken, auf den Dolch ist eine Inschrift gegraben; Eglantine liest sie laut, sie glaubt sich unbelauscht, und frohlockt. Lysiart tritt vor, er verständigt sich mit Eglantine zu Gerhards Untergang und verspricht ihr die Hand zu geben und sie zur Herrin des Bodens zu machen, wo sie in Unterwürfigkeit gelebt. Eglantine schlägt ein, liefert ihm den Dolch aus, und beide eilen in die Burg auf verschiedenen Wegen.

VI. Scene. Euryanthe im höchsten Schmucke kommt mit ihrem Gefolge in das Königsschloß. Der König, seine Ritter, Gerhard. Lysiart zeigt den Dolch und bringt die übrigen Umstände vor, die seiner Erzählung Wahrscheinlichkeit geben; Euryanthe wird überwiesen, mehr durch Gerhards Heftigkeit und Raschheit, sie zu verurtheilen, als durch die Wahrscheinlichkeit der gegen sie zeugenden Umstände. Gerhards Land fällt Lysiart zu, sein Triumph; Gerhard gebietet Euryanthen, ihm zu folgen.

II. Act.

Wald, einsame, dicht von Felsen eingeschlossene Stätte, eine Quelle rieselt herab, der Mond scheint hell. Gerhard kommt mit Euryanthe und erklärt, er wolle sie tödten und dann in die weite Welt gehen, einen guten Rittertod suchen, da sie ihn betrogen, das Heiligste zerstört, den Glauben an ihre Herrlichkeit, das Höchste und Strahlendste befleckt, ihre Ehre. Euryanthe betheuert ihre Unschuld, Gerhard glaubt ihr nicht. Eines Löwen Gebrüll erschallt näher und näher, Euryanthe fleht Gerhard mit der höchsten Innigkeit und Beredsamkeit, sich zu retten und sie allein der Wuth des reißenden Thiers zu überlassen; dann würde er gerochen und sie ihres Daseyns entledigt seyn. Gerhard fühlt den Muth in seiner Brust wieder erwachen, da er den Löwen nahen sieht, er antwortet nicht auf Euryanthens rührendes Flehen, sondern stürzt sich dem Ungeheuer entgegen. Er kämpft, während Euryanthe in Todesangst um ihn ist, und erlegt den Feind. Er wäscht sein Schwert an der Quelle und dankt Gott für seinen Sieg, dann wendet er sich zu Euryanthen und erklärt, er wolle sie in Gottes Schutz verlassen an dieser Stätte und nicht selbst ihr Richter seyn, da sie sein Leben retten wollen.

II. Scene. Euryanthe allein überläßt sich ihrem Schmerz.

III. Scene. Der König mit Jagdgefolge kommt zu der Stelle, wo er den erlegten Löwen und Euryanthe erblickt, er fühlt sich von Mitleid und Erstaunen durchdrungen, ihre Rettung erscheint ihm ein Wunder; Euryanthe verweigert jede Erläuterung und bittet nur um Vergunst, hier ruhig sterben zu dürfen, doch das Zureden Aller

bewegt sie dem König zu folgen, und sie thut es, neue Hoffnung zum Leben fassend. Alle ab.

IV. Scene. Verwandlung. Schloß Nevers im Mondenscheine, auf dem bepflanzten Platz vor dem Schlosse, auf dem Proscenium eine Hütte, wo Bertha und ihr Verlobter beschäftigt sind, ein Fest zu bereiten; sie sprechen von dem entsetzlichen Geschick ihrer geliebten Herrschaft und wie befremdlich es sey, daß Eglantine auf dem Schloß bei Lysiart geblieben, so auch von dem Widerwillen der Bewohner Nevers, Lysiart Huldigung zu leisten.

V. Scene. Gerhard kommt als Minnesänger gekleidet, er will unerkannt noch einmal an seines Ahnherrn Gruft und dann in den Tod gehen. Curth ruft dem vermeinten Sänger freundlich zu. Erkennung. Gerhard beginnt Glauben an Euryanthe's Unschuld zu gewinnen. Alle ab in die Hütte.

VI. Scene. Verwandlung. Das Innere des Schlosses zu Nevers. Eglantine und Lysiart. Sie dringt auf die Erfüllung von Lysiarts Versprechen, sie zur Herrin des reichen Landes zu machen. Lysiart sucht Ausflüchte, Eglantine wird heftig, in der Hitze des Streites bemerken beide Gerhards Ankunft nicht, der in das Schloß gegangen, um unter seiner Verkleidung Gewißheit von dem Verrath seines Feindes zu erhalten. Er hat Alles mit angehört und enteilt ungesehen, um Rache zu nehmen (oder er singt ein bedeutsames Lied und endet im Gesang mit Beiden den zweiten Act).

III. Act.

Ein zum Kampf eingerichteter Platz; für die Zuschauer sind Sitze aufgeschlagen, die sich füllen. Ein Herold tritt auf, man erblickt einen Ritter mit geschlossenem Visir, dann Große und Fürsten. Der Herold erklärt, daß der König einen Gotteskampf zu Euryanthes Ehrenrettung gestatte, wenn sie einen Kämpfer finde. Nach dem Kampf des Ritters mit ihrem Ankläger Lysiart soll sie, wenn Lysiart siegt, des Todes der Verbrecherin sterben, wo nicht, so fällt Gerhard sein Land wieder zu und Euryanthe wird für unschuldig erklärt.

Der Herzog von Burgund, der Graf von Aloz und der ver-

hüllte Ritter erklären zugleich, für Euryanthe kämpfen zu wollen, das Loos wird geworfen, es entscheidet für den unbekannten Ritter. Lysiart mit Trotz und Hohn verlangt den Kampf. Auf den Sitzen sind die edlen Frauen des Hofes vereinigt, Euryanthe, in schwarzen Schleiern, sitzt einzeln.

Der verhüllte Ritter geht zu ihr und verlangt ihren Segen als Weihe zum Kampfe. Eglantine, in Verzweiflung, von Reue durchdrungen, eilt in diesem Augenblick herbei, Lysiarts Frevel zu enthüllen; Lysiart straft sie Lügen und dringt auf den Kampf. Im Gefecht löst sich der Helmbund des verhüllten Ritters auf, er scheint unterliegen zu sollen und wird in demselben Augenblicke für Gerhard erkannt. Bangen um ihn. Lysiart fällt, er stirbt, seine Unthat gestehend; Wonne der Versammlung, Euryanthe verzeiht Eglantinen.

Man sieht, daß dieser Entwurf noch deutliche Spuren des fabliau an sich trägt, daß er von dramatisch ungeübter Hand herrührt und ohne gründliche Änderung unausführbar gewesen wäre. Der Schluß des zweiten Actes ist musikalisch und theatralisch unmöglich wie der ganze nur wie ein unorganisches Anhängsel wirkende dritte. Daß die überflüssigen Episoden, die dem langweiligen König Gesellschaft leisten, fallen mußten, versteht sich gleichfalls von selbst, und die vielen Albernheiten und Geschmacklosigkeiten des Détails (der Löwe! die Bitte des schwarzen Ritters um den Segen der angeklagten Euryanthe!) bedürfen keiner ausdrücklichen Bekämpfung — sie richten sich von selbst. Weber überzeugte sich von der Unbrauchbarkeit dieses Scenariums denn auch sofort und setzte nach längeren Verhandlungen an die Stelle desselben ein neues, das seinen besonderen Wünschen und Liebhabereien Raum ließ und die complicirten Vorgänge nach Möglichkeit vereinfachte. Nach dieser „Berichtigung des Chezy'schen Scenariums durch den Compositeur", an der Rellstab Antheil gehabt zu haben scheint (wenigstens nach seinen Mittheilungen in Ernst Ortlepps musikalischer Anthologie „Großes Instrumental- und Vocalconcert", 4. Bändchen, Artikel „Carl Maria von Weber", Stuttgart 1841), entwickelt sich die Handlung der Oper folgendermaßen:

I. Act.

Introduction. Fest bei Hofe, Tanz mit Chor, Preis der Künste u. s. w. Der König fordert Gerhard auf, Hymne zum Preis seiner Schönen; Beifallschor, Lysiart höhnt u. s. w., heftiger Wortwechsel, der König mischt sich darein, entläßt die Tänzer, vermittelt u. s. w., die Wette wird beschworen, alle ab.

II. Scene. Garten vor dem Schlosse, Euryanthe allein, Arie, Sehnsucht, Liebe, Andacht.

III. Scene. Eglantine dazu. Duetto, Freundschaft (Anvertrauen des Geheimnisses von Udo und Emma), fröhliche Hoffnung, Eglantine ab.

IV. Scene. Ensemblestück, Lysiart mit Rittern, Bewillkommungschor. Alle ab.

V. Scene. Arie Lysiarts, Bosheit, Rachsucht, Wuth.

VI. Scene. Eglantine, wie bei Nr. 5, Duetto, Bündniß der Bösen, Verderben brüten, Rachejubel.

VII. Scene. Hof, Gerhard, sorgloses Vertrauen auf Liebe, Wonne, die Geliebte wieder zu sehen.

VIII. Scene. Finale. Einzug der Euryanthe, Gerhard ruft den Hof herbei, Anklage Lysiarts u. s. w.

II. Act.

I. Scene. Einöde, die Liebenden erschöpft, Gerhard übergiebt sie Gottes Gericht, er schildert ihr die höchste Verzweiflung, in die sie ihn gestürzt; sie voll Ruhe und Liebe betheuert ihre Unschuld. Duetto. Euryanthe geht sich am Quelle zu laben [NB. in dieser Situation!], Gerhard sinkt erschöpft zu Boden. Sie erblickt ein Ungeheuer, stürzt herbei, er soll sich retten. Er geht, das Ungeheuer zu bekämpfen.

Arie. Euryanthe sieht den Kampf, er verläßt sie, aus der Ferne ihr Abschied winkend, Scene und Arie; Euryanthe allein, Verzweiflung, die sich in Gottergebung auflöst, in völliger Ermattung hinsterbend.

Ritornell. Die Morgenröthe steigt empor, Jagdsignale aus der Ferne und näher. Der König mit Gefolge findet Euryanthe, sie mit sich nehmen will er, sie verweigert es. Sie beschwört ihre Unschuld, er faßt Vertrauen und gelobt, sie nicht eher zu verlassen, bis Gerhard gefunden und sie mit ihm versöhnt sei. Arie mit Duett und Chor. Euryanthens wonnevolles Entzücken, Trost- und Muth-Einsprechen der Andern. Alle ab.

Verwandlung, Chor, Bertha, ihr Bräutigam, Festes-Freuden, Erinnerung, Wehmuth. (Chor mit Solos? Tanz?)

Gerhard kommt als Pilger, Cavatine des Schmerzes; die Mädchen, die sich zurückgezogen hatten, kommen theilnehmend näher, freudiges Erkennen. Alle betheuern ihm der Geliebten Unschuld, er wankt in seinem Glauben, da sieht er Lysiart und Eglantine nahen, alles verbirgt sich in der Hütte.

Lysiart von Eglantine mit Vorwürfen verfolgt, Gerhard belauscht sie, stürzt hervor, beschimpft Lysiart; dieser ruft seine Knechte herbei, den frechen Fremdling zu ergreifen, Gerhard giebt sich zu erkennen, alles sinkt ihm huldigend zu Füßen und tritt dann mächtig auf seine Seite, Lysiart entgegen. Gerhard zu edel, um von der Übermacht Gebrauch zu machen, fordert Lysiart zum Gotteskampfe.

Finale, der König erscheint ohne Euryanthe, sie ist vom Pferde gestürzt und wird ohnmächtig herbeigetragen; Gerhard stürzt ihr zu Füßen, sie schlägt die Augen wieder auf, ist glücklich; das für Lysiart angeordnete Fest beschließt, für Gerhard gefeiert, das Ganze.

Soll Eglantine von Lysiart ermordet werden, oder er von ihr — oder was geschieht mit Beiden?

November 1821. C. M. von Weber.

Das ist das Scenarium des Componisten, wie der Biograph, sein Sohn, es mittheilt. Daß es übersichtlicher und einfacher geworden ist, liegt auf der Hand, aber wunderliche Mängel haften ihm auch jetzt noch an. Der Vorsatz Adolars, Euryanthen in der Wild-

niß kalten Blutes abzuschlachten, der sich in dem endgültig festgestellten Libretto findet, ist zwar ganz abscheulich, aber das „Aussetzen" der Unglücklichen ist es nicht minder, und da die Tödtung des Ungeheuers in dieser Fassung ohne dramatischen Zusammenhang mit dem Folgenden bleibt (den sie in der letzten Gestalt des Textes gleichfalls gewinnt), muthet die ganze Scene mit ihren psychologisch unmöglichen Détails (der Rollenwechsel Euryanthens und Gerhards, ihr Quelltrunk, seine Ohnmacht!) wie eine Farce an. Der Sturz vom Pferde bedurfte gleichfalls der Correctur (der fertige Text knüpft Euryanthens Scheintod viel feiner an das Übermaß der Freude), und der unbestimmte und farblose Schluß mußte durch einen kräftigeren ersetzt werden. Auch dies geschah. Und so wurde denn der Weber'sche Entwurf die Grundlage für die definitive Gestaltung des Librettos, nur daß es (zum Vortheil der Genußfähigkeit der Hörer) in drei Acte getheilt wurde und daß Gerhard den sangbaren Namen Adolar, einen Namen so recht nach dem Munde und dem Herzen der Frau von Chezy empfing. Von vielen Flecken war der ursprüngliche Plan gereinigt, aber zahlreiche schwere Fehler blieben stehen. Einige verdankt man Webers Hartnäckigkeit, andere dem Unvermögen und der Geschmacksverwirrung der Dichterin, andere waren unabstellbar, denn sie lagen im Stoff, und die ultima ratio bleibt immer die: er hätte überhaupt nicht gewählt werden dürfen. Das Unglück war aber nun einmal geschehen.

In diesen Formen also und in diesem Sinne führte „das Chez", durchaus bereit, den so schnell berühmt gewordenen Componisten, mit dessen Namen sie den ihren mit Stolz und Wonne verknüpft sah, in jeder Weise zufriedenzustellen, den Stoff aus, von Weber beständig berathen, controlirt, verbessert, zu Änderungen veranlaßt, aber immer willig und opferfreudig. Und so entstand denn nach tausend Nöthen dieser geflickte Lumpenkönig von einem Text, der flüchtig und aus der Ferne betrachtet „leidlich scheinen" möchte und dem in seiner eigenen Sache befangenen Weber imponirte, der aber, sieht man ihm durch seine romantischen Gold- und Silberflitter auf den Grund, in allen Gelenken hängt und schlottert. Die Wette, die den Ausgang

des Ganzen bildet, möchte noch angehen, so roh und verletzend sie ist (dem Schauspiel stehen in einer so gewagten Sache viel schärfere psychologische Motivirungen zu Gebote, wie Shakespeare's „Cymbelin" beweist), aber ihr Austrag und ihre Folgen sprechen jeder gesunden Vernunft Hohn. Was will denn der musikalisch so leere giftgefüllte Ring bedeuten, den Eglantine dem Grabmal entnimmt, nachdem Euryanthe ihr weiblich-schwatzhaft das Geheimniß von Udo und Emma und den Selbstmord dieser Schwester Adolars, die nun als Geist unter den bekannten Bedingungen umherzuschweben verurtheilt ist, verrathen, und den Lysiart nun wieder aus Eglantinens Hand empfängt? Welche Combination vermögen die Bösewichter an diesen Ring zu knüpfen, der an die Stelle des ursprünglichen Chezy'schen Dolches getreten ist, und welche Vermuthung giebt er gegen Euryanthens Treue? Keine, keine. Sein Besitz sagt nichts, nichts Lysiarts Wissenschaft von Emmas Gifttrunk und dem Geisterorakel, und nichts die Antwort der geängstigten, in Gegenwart des Königs und aller Ritter schmachvoll verhörten Euryanthe auf Adolars Frage „Brachst du deinen Eid?" — „Ich that es", wobei sie des Gruftgeheimnisses gedenkt, das ihre Zunge nicht behütet hat. Was aber nun? Keine Aufklärung, nichts, da doch ein einfaches Wort Alles lösen könnte, was es im letzten Act, als im Grunde Alles schon zu spät ist, denn ja auch wirklich thut. Und was weiter? Über den vermeintlichen Treubruch, der doch nicht im Mindesten gravirender wäre als irgend eine der schlimmen Galanterien, mit denen die Ritter der mittelalterlichen cours d'amour nur allzuvertraut waren, entsetzt sich die gesammte Ritterschaft, lauter Tugendspiegel, als wäre etwas ganz Fürchterliches geschehen, und Worte wie „O Unthat, gräßlichste von allen, die jemals auf der Welt erhört" — „Du gleißend Bild, du bist enthüllt, das Maß der Frevel ist gefüllt" füllen die Luft. Der König, ein schlechter und rechter Theatermonarch und Kartenkönig, der an Thorheit mit den Shakespeare'schen Dogen wetteifert, stimmt in die allgemeine Entrüstung ein, und Adolar glaubt sich berechtigt an Euryanthen Justiz zu üben. Er führt sie zu diesem Zweck in eine zu der düstern That den passenden Hintergrund abgebende

„öde Felsschlucht", nachdem er sich ebenso stimmungsvoll in eine schwarze Eisenrüstung geworfen. In diesem theatralischen Trauercostüm, in dieser Ortswahl, die an eine gefährliche Scene im „Fiesco" (Verrina und Bourgognino) erinnert, in diesem ganzen Hinrichtungsapparat liegt ein ganzer Abgrund von sittlicher Taktlosigkeit, Gemeinheit und Unsinn. Man halte einmal Shakespeares Posthumus neben diesen Adolar. Welch' ein erdrückender Beweis, das Purpurmal auf Imogens Brust, das Jachimo mit eigenen Augen gesehen! Da, in der Hitze des tödtlich beleidigten Gefühls ganz außer sich gesetzt, wallt der Mann auf: „Hätt' ich sie hier, sie stückweis zu zerreißen" — und so, in dem ersten Anfall des Grimmes, giebt er dem treuen Pisanio den Mordbefehl. Sobald aber nur einige Zeit vergangen ist, kommt er zur Besinnung, und das Tuch, das, wie er glaubt, mit seiner Gattin Blut getränkt ist, erfüllt ihn mit tiefster Reue. Und doch hatte er Grund genug, an Imogens Untreue zu glauben! Aber der Mann der blühenden Mandelbäume, der zarte, liebenswürdige Adolar? Er vollendet gemüthlich seine Scharfrichtertoilette, läßt sich Zeit, ein passendes Terrain zu wählen, führt das Schlachtopfer langsam dorthin, verkündet der Armen das Urtheil „Tod von seiner Hand", all ihren Protesten und Unschuldsbetheuerungen zum Trotz, und glaubt bei alle dem nur das heilige Amt des Richters zu verwalten, das ihm die höfische Welt denn auch fraglos zuzugestehen scheint. Diese Verwirrung des moralischen Gefühls, dieser Hochmuth des frivolsten aller Menschen, der für seinen Verdacht kaum den kleinsten Anhalt hat, sind ganz unerträglich, und wäre nichts dazwischen gekommen, Adolar hätte seiner Verlobten das Schwert ruhig in die Brust gestoßen, das Blut abgewischt, um dann mit dem tragischen Schmerzensausdruck im Gesicht wehevoll, schaurig erhaben im Stelzenschritt von dannen zu gehen. Es ist nicht sein Verdienst, daß die Riesenschlange, die sich durch's Gestein wälzt, sein blutiges Vorhaben in ein minder blutiges, aber ebenso abscheuliches umwandelt, das er euphemistisch ein Zurücklassen Euryanthens „im Schutz des Höchsten" nennt, das sie aber in Wirklichkeit dem Angriff jedes Raubthiers oder dem Hunger überantwortet.

Dergleichen nennt dieser Ritter von der traurigen Gestalt „der Ehre streng Gebot“. Und ebenso wenig ist es sein Verdienst, daß König und Hof die Verlassene finden und jetzt ganz plötzlich ihrer Versicherung, Eglantine habe ihr das Geheimniß entlockt, Glauben schenken: eine Erklärung, die Euryanthe allerdings statt so allgemeiner Exclamationen, daß „ihr Herz rein wie ihre Thaten“ sei u. s. w. längst hätte abgeben sollen. Ganz seiner würdig ist es aber wieder, daß er sich ebenso rasch wie seine ritterlichen Collegen durch ein Wort aus unberufenstem Munde umstimmen läßt und die Handlung eilfertig und tölpelhaft zu einem Ende führt, das für ihn und seine Jämmerlichkeit viel zu gut ist. Lysiart und Eglantine werden von der Rache ereilt, Euryanthe, die im Übermaß der Freude über ihre bevorstehende Ehrenrettung leblos zusammengebrochen ist, erwacht aus der Erstarrung, in dem schönen Zwiegesang „Hin nimm die Seele mein“ finden sich die getrennten Herzen rasch wieder zusammen, der Chor besingt das „geprüfte Paar“ und ruft dem elenden Adolar mit denselben vollen Jubeltönen, die die wiedererstandene Euryanthe begrüßen, „Heil“ und wiederum „Heil“ zu. Man weiß nicht, ob man die Roheit oder die Schwachsinnigkeit dieser Handlung mehr anstaunen soll, und faßt es kaum, daß Weber, der sonst so kritische, scharfsichtige Weber mit dem Chezy'schen Machwerk eine ausgezeichnete Textdichtung erworben zu haben glaubte. Eine seltsame und verhängnißvolle Verblendung!

Mit der Versification steht es im Grunde nicht besser. Zwar hat sie poetische Anwandlungen; der Jagdchor beginnt zum Beispiel nicht übel; bald aber besiegt der Reim um jeden Preis jeden vernünftigen Sinn, und auf die Zeile:

Nun freudig sieget das goldne Licht,

folgt:

Vom Bogen flieget des Pfeils Gewicht (!).

Es ist die Sprache der falschen Romantik, die weniger mit schönen Worten als mit „schönen Gegenständen“ coquettirt und dichterisch zu sein glaubt, wenn sie poetische Dinge nennt und beschreibt.

Blühende Mandelbäume, Augensterne, dampfende Thäler, glühende Höhen, Quellen, von Weiden umbuscht, Glöcklein im Thale, Rieseln im Bach, Säuseln in Lüften — das ist das Chezysche Aufgebot, das sentimentale Geflitter, aus dem es dem Componisten wie Musik entgegenzustrahlen und zu rauschen schien. Gedanken stehen diesem Klingklang „zu ferne", und den Vers aus Adolars Romanze:

Bei dem goldnen Licht der Sterne,
An der Loire Blüthenstrand
Gab der reinsten Liebe gerne
Augenstern ein Himmelspfand —

habe ich immer noch nicht verstanden. Möchte aber der sprachliche Ausdruck immerhin noch mehr zu wünschen übrig lassen als er es wirklich thut — er ist nicht die Hauptsache, und seine Schwächen und Auswüchse wären gelassen hinzunehmen, wenn nur der Kern gesund wäre. Es kommt nicht viel darauf an, wie ein Opernchararakter spricht, wenn das was nur gut und echt ist — aber was bleibt bei der Verwirrung der Handlung Lobenswerthes an den Charakteren, ihrem Thun und ihren Gefühlsergüssen? Adolars und Euryanthens Figuren sind durch die Unnatur der Handlung mitverschoben worden. Es rächt sich immer, wenn man einen tragischen Conflict auf Kosten des gesunden Mutterwitzes herbeiführt. Ist Adolar, dessen Antlitz einige Züge von dem Ideal des deutschen Heldenjünglings tragen möchte, durch die dramatische Entwicklung zum Narren und Frevler zugleich geworden, so wird Euryanthe, die nach Adolar die schönste Rose, nach ihrer eigenen Erzählung ein in der Klosterstille erblühtes Veilchen ist, durch ihre mehr als kindliche und eben darum nicht mehr rührungsfähige Hülflosigkeit bei der schweren Anklage, die wider sie erhoben wird, zum simplen Gänseblümchen. So viel Unschuld wird zur Beschränktheit, diese Blässe und Weichheit ist die todte der Wachsfiguren, in diesen Adern rinnt kein Blut, und der Hintergrund, auf den die ganze Figur gemalt ist, die Färbung Vergißmeinnicht in Milch, wirkt auf die Länge ermüdend und endlich abstoßend. Da ist es mit Eglantinen und Lysiart (des schattenhaften Königs ist ernsthaft nicht zu gedenken) weit besser bestellt. Es sind

zwar einseitig entworfene und ausgeführte, aber doch mit kecken Strichen und starken Farben gezeichnete Gestalten: sie glänzend, leidenschaftlich-glühend, in ihrer Schmeichelei, ihren Ränken, ihrem Rachedurst, ihrem Wahnsinn ein echtes Weib, er neidisch, gewaltthätig, trotzig, ohne einen Schimmer der Schwäche und des Guten, ohne den Glanz, der das bleiche, dunkellockige Haupt seiner Gefährtin umgiebt. Seine Klage und sein Fall lassen uns ungerührt, Eglantine aber stirbt nicht ohne unser Mitleid. Sie jauchzt zwar, als sie den Tod der Feindin erfährt, aber sie würde, eine andere Brunhild, sich die Haare zerraufen und die Augen blind weinen, wäre Adolar das Opfer geworden. Sie leidet unter ihrer That, sie stürzt zusammen, als sie den Geliebten „in seiner Glorie, seiner Schöne" vor sich sieht, und unbedenklich klagt sie sich zu guter Letzt der eigenen Schandthaten an. Lysiart aber verstockt sich frech, er bekennt mit keiner Silbe, hört die Meldung von Euryanthens Tod ohne jede Bewegung und stößt endlich, brutal wie er begonnen, die gefährliche Genossin mit dem Dolche nieder. „Zertrümmre, schönes Bild!" — besitzen oder zerstören, das ist sein Motto.

Und wie hat Weber nun diesen so vielfach mißgestalten Text in Musik gesetzt? Ganz nach dem Maß der Schwächen und der Stärke der Dichtung. Wo sie auf geraden Füßen stand, hat er an ihr den nöthigen Halt gefunden, wankte sie, da zog sie auch ihn ins Verderben. Ein wahrhaft tragisches Loos! Wer Weber bis zu der Zeit, da er die Composition der „Euryanthe" begann, wer ihn vor Allem aus seinem „Freischütz" kannte, der mußte sich sagen, daß ihm eins und wieder eins zur Entfaltung seines Genius unerläßlich war: gesunde Empfindung, Natur. Fand er diese, dann konnte er in Tönen reden, dann löste sich ihm die Zunge. Er war zwar ein Freund der Geister und in ihren Reichen heimisch — aber sind sie nicht das personificirte Leben der Natur, sind es nicht die Wesen die Wald, Luft und Wasser bevölkern, die durch die Wolfsschlucht dahinfahren und die im „Oberon" auf den Wellen und in den Wolken ihre süßen Lieder singen? Mit diesen Geistern, mit den Kräften der Natur hatte er Gemeinschaft — mit jenem Spuk, einem ver-

brannten Hirn entstammend, mit den nächtlich umgehenden Gespenstern der Ritter- und Räuberdramen wußte er nichts zu beginnen, und die gerade waren es, die zu der phantastischen Gesellschaft der Frau von Chezy gehörten. In Wahrheit: dieser Udo, diese Emma gaben der ganzen Oper ihre Signatur. Weber hatte gewünscht, daß die Geisterwelt in das Treiben der Sterblichen hineinrage, und dies war die Frucht! Zwar wie hat der Meister die Erscheinung bezwungen! In dem Largo der Ouverture mit den gedämpften Geigen grüßt uns vernehmbar die andere Welt, sobald sie sich aber in die Handlung mischt, schafft sie Unheil über Unheil, und das Wort der todten Emma:

O weint um mich, nicht eh' kann Ruh mir werden,
Bis diesen Ring, aus dem ich Tod getrunken,
Der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid
Und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord

rächt sich bitter an den Personen des Dramas. Es ist die Romantik Müllners, Houwalds, wohl auch Fouqués; Webers Romantik aber, die viel kerniger war, hatte nichts mit ihr gemein. Daß er die unbestimmte Geisterwitterung darzustellen vermochte, hat er freilich bewiesen, aber daß er ihren Unsegen wenigstens dunkel empfand, steht mir ebenso fest. Jedenfalls verfiel er auf ein verzweifeltes Mittel, dem Publikum die unklare, im Theater immer unverstandene Exposition deutlich zu machen: er wollte den Vorhang bei dem gespenstischen Satz der Ouverture sich heben lassen und im lebenden Bilde Euryanthe in der Gruft betend, von Eglantine belauscht, zeigen, während Emmas Geist „mit schmerzlichem Ausdruck der Gesichtszüge" vorüberschwebt. Auch am Schlusse der Oper sollte dieser unglückliche Geist bei Adolars Worten „Ich ahne Emma", nunmehr natürlich mit zufriedenen und verklärten Mienen, der Gruft entsteigen — ein Effect, der unwillkürlich an den Spuk der Salome in Platens „Verhängnißvoller Gabel" erinnert und der unfraglich eine der beabsichtigten ganz entgegengesetzte komische Wirkung hervorgebracht haben würde. Ein Glück darum, daß Weber dem Rath der Sänger nachgab und das Dunkel nicht mit so trüben Kerzen lichtete. Der

weise Rellstab hatte zwar, wie aus dem oben citirten Aufsatz hervorgeht, den Gedanken, den er „neu und schön“ nennt, gebilligt und „einen trefflichen Vorschlag“ genannt. Daß das gedämpfte Largo trotzdem in der Ouverture stehen blieb, darüber kann man sich freilich nur freuen. Denn abgesehen davon, daß sein „Inhalt“ nun einmal zu den Bestandtheilen der Oper gehört, aus deren summarischer Vorführung sich die Webersche Ouverture zusammensetzt, ist es an und für sich betrachtet von umgarnendem, mystischem Reiz und hebt durch den Contrast seines zarten, wie aus Spinnweb geflochtenen, glitzernden Gebildes das ritterlich glänzende und feurige Hauptthema. Schade, daß dessen Triolenfigur in dem Blechgetöse so völlig versinkt (ein Fehler der Instrumentation, der sich mehr oder minder in allen großen Ouverturen des Meisters, besonders auffallend aber im „Oberon“ und der „Jubel-Ouverture“ findet), und daß die Gliederung des ganzen Satzes nicht die beste ist. Aber imponirend dringt sogleich beim ersten Anhören die Fülle der Motive auf den Hörer ein: das siegesgewiß schmetternde „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'“; das so erwartungweckend vorbereitete Gesangsmotiv in B-Dur, das im Laufe der Oper in Adolars Arie „Wehen mir Lüfte Ruh“ zu den Worten „O Seligkeit, dich fass' ich kaum“ auftritt, zwar schlecht declamirt, so daß auch hier die Vermuthung naheliegt, daß dem Componisten aus der Grundempfindung die Melodie entgegengesproßt sei, ehe er sie mit den Worten ganz ins Reine gebracht; die Geistererscheinung; das zuerst leise „mit dem Tarquiniusschritt“, aber doch fast marschartig bestimmt auftretende Motiv der finsteren Macht, die die Pfade des Lichts kreuzt, auch rein melodisch betrachtet gleichsam das Gegenbild zu Adolars „Ich bau' auf Gott“. Ritterlich beginnt das Tonstück, ritterlich endet es, und diese Sphäre einer Welt, die sich über dem Treiben der kleinlichen Sorgen in Pracht und Würde auslebt, hat Weber durch das ganze Werk bewunderungswürdig fest- und wo es nur irgend ging, von Öde und Hohlheit ferngehalten.

Es ging freilich nicht immer. Aber man verfolge einmal, wie wohl sich der Componist fühlt, wenn er der Natur seinen Gruß dar-

bringen kann. Da ist der Jagdchor. Wie hebt und dehnt es sich im Orchester, wenn er mit dem ersten Morgenstrahl nah und näher kommt. Wie schmettern die Hörner! welcher Glanz, welche Kraft! Wie prächtig klingt es aus dem Munde der Männer „Die Thale dampfen, die Höhen glühn.“ Auch er wahrt sich die Vornehmheit der Haltung und nicht die leiseste Erinnerung knüpft ihn an das Jägerlied im „Freischütz.“ Dort stimmen die schmucken Grünröcke ihr volksthümliches Leibstück an, das mit einem ungezierten, harmlosen „La la la“ schließt, und von dem mächtigen Hirsch und dem Eber, der die Saaten durchwühlt, redet ihr Sang; hier jagen die Grafen und Barone, den Herrscher an der Spitze, nicht der Stutzen knallt, nicht den bäuerlichen Acker gilt es zu schützen — Pfeil und Lanze sausen und „der Aar auf lustgem Horst, die Schlang' im dichten Forst“ sind das Beuteziel der fürstlichen Jäger. Aber wie schwillt ihre Brust von Thatendrang und wie erfrischend zertheilt ihr Gesang den überromantischen ungesunden Dunst, der mit dem zweiten Akt seinen Schwaden um die Ritter und Frauen legt. Auch das, dem Charakter des Werkes gleichfalls auf das Feinste angepaßte zierliche Mailied legt dafür Zeugniß ab, und auch da, wo Land- und Waldrevier fehlen, wo Jubel und Festfreude sich im Innern der Königsburg gehalten zwar, aber doch ohne Zwang und Zimperlichkeit äußern dürfen, trifft der Componist, wie in dem schönen Eingangschor „Dem Frieden Heil“ und dem Reigen, der sich ihm anschließt, stets das Richtige, das Wahre und Echte.

Dagegen, wenn man sich zunächst einmal an die Charakteristik der einzelnen Gestalten hält und das Musikalische und den Bau des ganzen Werkes, der ihm seine principielle Bedeutung gegeben, bei Seite läßt — wie steht es um diese? So hoch Agathe bei all ihrer mädchenhaften Zartheit und Frömmigkeit an Gesundheit der Empfindung über der Gräfin Euryanthe von Savoyen steht, so weit ist sie ihr auch künstlerisch überlegen. Beide haben eine Scene, in der, ehe das dramatische und tragische Geschick in ihr Leben eingegriffen, ihre Seele dem Hörer offen liegt: aber nun vergleiche man Agathens großen Monolog mit Euryanthens Cavatine „Glöcklein

im Thale." Wie strotzt jener von vielgestaltigem Leben, wie reich, wie allseitig exponirt sich der Charakter! Euryanthe aber kommt aus dem einzigen Ton des unbedingten Verhimmelns nicht hinaus, und selbst Agathens zweite, gewiß doch unendlich einfache, nur von einem Gefühl durchströmte Lied-Arie „Und ob die Wolke sie verhülle" bietet uns einen ungleich stärkeren Empfindungsgehalt. Weber folgte eben der Textdichterin; er suchte, was diese ihm darreichte, in die edelste Tonsphäre zu heben — und das hat er redlich gethan. Es ist echt Weber'sche Melodik, dem ungeübtesten Ohre kenntlich durch die dem Meister wie ein Abzeichen eigene, im sechsten Takt zuerst auftretende Figur (wer erinnert sich ihrer nicht aus dem „Freischütz", der „Preciosa", dem „Oberon"?), durch das charakteristische liebliche Concertando der Bläser, die chromatische Bewegung, die in der Oberon-Ouverture und dem ersten Elfenchor wiederkehrt, es ist Alles holdselig und blumig, einschmeichelnd und berückend — aber es ist dessen zuviel und man ermüdet davon wie von dem faden Duft einer welkenden Lilie, oder besser noch wie von einer Blumenessenz, die uns nach kurzer Zeit so zuwider wird, daß wir sie nicht mehr ertragen. Dem Meister mag eine schöne blonde Jungfrau mit blauem Auge vorgeschwebt haben, eine Chriemhild, eine Genovefa der Sage, aber er hat ihr kein Leben zu leihen vermocht. Sie ist zu weichlich, eine Marzipanfigur, kein Geschöpf von Fleisch und Blut. Das scheint sich nun zwar zu bessern, wenn sie die ritterlichen Abgesandten mit Anmuth auf ihrer Burg willkommen heißt, aber ich kann nicht verschweigen, daß mir die an sich so liebenswürdige Weise „Fröhliche Klänge" um eine Nüance zu leicht und der sonst so meisterlich gewahrten Noblesse des Werkes nicht ganz entsprechend zu sein scheint, während die gleichfalls ganz Webersche Stelle „Sehnend Verlangen" wieder ganz in den Ton des verliebten Verschmachtens zurückfällt, der der schönen Euryanthe so geläufig ist. Aus demselben Material ist auch das Duett „Hin nimm die Seele mein" geformt, in dem Weber die Stimmen, wie ein Symbol der Herzen gleichsam, die nichts auseinander reißen kann, beharrlich miteinander gehen läßt: ein Musikstück von reinstem Wohllaut, das entzücken

müßte, wäre man dieser Klänge nicht schon halb überdrüssig geworden, schlüge es nicht immer nur eine und die nämliche süßlich vibrirende Saite an.

Durch die unmögliche Situation im Finale des zweiten Actes unverständlich und damit leider auch musikalisch fast reizlos geworden, hebt sich die Gestalt erst gegen das Ende der Oper zu einer gewissen Activität, die ihr sofort auch das Interesse zuführt. Ist sie in dem Duett „Du klagst mich an" declamatorisch schlecht bedacht, so erscheint sie in dem aus glühendem Herzen fließenden Gebet „Schirmende Engelschaar" um so günstiger ausgestattet und legt sich mit dem rührend einfachen und erschütternden Wort „Nun laß mich sterben" eine kurze Weile unmittelbar an das Herz des Hörers. Auch der Strom ihrer Thränen mischt sich in dem musikalisch so entzückenden „Hier dicht am Quell" mit dem Bach, der unter Weiden fließt, überaus ergreifend, und nicht ohne Bewegung hört man ihren freudigen, obschon ein wenig zu heroisch gerathenen und schwer sangbaren Aufschwung „Zu ihm, zu ihm", und es ist jammerschade, daß der Unsinn der Handlung den Hörer im dritten Act bereits zu schwer belastet, als daß er noch eines ungetrübten Genusses fähig wäre. Doppelt Schade im Sinne des Meisters, dem es um die musikalische Wirkung allein nicht entfernt zu thun war, der ein Gesammtkunstwerk im Auge hatte, das allein schon um der Mängel des Textes willen, die er verblendet verkannte, ein Gesammtkunstwerk von vornherein nicht werden konnte.

Adolars Bild entspricht, ins Männliche übertragen, dem seiner fehlerlosen Braut. Er könnte ein junger Tristan sein, der alle Welt, Männer und Frauen bezaubert, ein Siegfried, ein Rinaldo, hätte nicht Frau von Chezy ihn zum Don Quixote gemacht. Die zu Helminas zuckernen Worten erfundene schöne, geschmeidige Troubadourweise berückt das Ohr, wie es die Arie des zweiten Aktes thut, aber für einen Mann muthet uns dies Schwelgen in Sternenaugen und Himmelsreizen zu schwächlich an, und die Sentimentalität, die man dem guten, weichherzigen Max, der moralisch auch ein Halbmann ist, „schwach, allein kein Bösewicht", verzeiht,

sieht man einem Helden, der in goldener Rüstung einherrasselt und in Turnier und Schlacht jeden Gegner zu Boden wirft, schwerer nach. Nur einmal tritt der Hörer ganz auf seine Seite, in dem felsenfesten Glauben an die Treue der Geliebten. Dies „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'", das dem Componisten bei dem Schaffen des großen, mühevollen Werkes der Leitstern wurde, der ihm durch die Nacht der bängsten Zweifel schien, ist von unwiderstehlicher, siegender Gewalt und seine ersten Töne stehen fast ganz so unerschütterlich und quaderfest da wie das »Credo« in Beethovens Messe. Zwar könnte man auch an ihm mäkeln. Man könnte sagen, daß es den Stempel der instrumentalen Erfindung deutlich an der Stirn trägt, oder aber, daß zwar die erste Phrase der oft wiederholten Worte noch im Einklang mit diesen erfunden sein mag, alles Weitere sich aber instrumental aus ihr entwickelt hat, wie die fortwährenden Veränderungen der Betonung deutlich beweisen. („Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth" — „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth"). Man braucht die seltsamen, schnörkelhaften Verrenkungen der Weise in dem Finale-Ensemble nicht alle schön zu finden — aber wenn sie zum ersten Male im sforzando mit dem g einsetzt, hat sie uns auch schon gewonnen, und so bleibt sie uns in der Erinnerung. Im Verlauf der Oper kommt nichts im Munde des Adolar diesen mächtigen Tönen gleich, weder der inniger Liebe volle Beginn des Duetts „Wie liebt' ich dich", das bei der Wiederholung tonlos, wie von Thränen erstickt, abfällt, noch der klagerfüllte kleine vortrefflich declamirte Satz „'s giebt keine Treu' auf weiter Erde mehr." Sein Thun hat sich an ihm selbst gestraft. Er ist in der zweiten Hälfte der Oper eine interesselose Figur geworden.

Dagegen ist das stärkere Leben, das Lysiart und Eglantine von der Dichterin empfangen haben, auch ihrer musikalischen Schöpfung vortrefflich zu Statten gekommen. Gleich in der ersten Scene frappiren uns die charakteristischen recitativischen Wendungen, die den wilden, schwarzgalligen, gewaltthätigen Ritter meisterlich exponiren: die

höhnische Phrase „Die Zither sorgt, daß nicht ihr Held verderbe", die plumpe, düstre Anklage „Des Meeres Grund birgt Perlen makelrein, doch Weibesbrust schließt keine Treue ein", die für die Herzogin von Burgund und ihre Frauen die Losung wird, die Halle (wie bei der Erwähnung des Venusberges) schleunigst zu verlassen. Ganz und gar großartig ist die berühmte Arie dieses neuen Jachimo: ihr hastig bewegtes Recitativ; die Ruhe, in die der Anblick der schönen Unschuld auch dies wilde Herz auf kurze Zeit versenkt hat, und deren Reflex wir in dem Andante G-Dur, fast mitleidig gestimmt, empfangen; die unvergleichliche Überleitung in die alte Stimmung durch das melancholische „Was soll mir ferner Gut und Land?", die tiefen Athemzüge, in denen er zu den rollenden Zweiunddreißigsteln die Brust gleichsam randvoll mit dem Grimm der Rache füllt, und endlich das zerstörungslustige, nur durch den Zopf einer Caspar-Scala (vgl. die Schlußarie des ersten Actes im „Freischütz") entstellte Allegro „Zertrümm're, zertrümm're, schönes Bild." Und meisterhaft, nur noch greller wie die seine, ist Eglantinens Zeichnung, vor Allem da, wo sie sich fessellos der Flammen, die ihr den Busen füllen, entladen kann. Ihre erste heuchlerische Arie ist nur noch conventionell, ihre zweite aber um so großartiger und, von einer leidenschaftlichen Natur, einer bedeutenden Sängerin vorgetragen, wie sie unter den Vertreterinnen der Rolle auf den deutschen Theatern leider selten sind, von der packendsten Gewalt. Es kocht und brodelt, gleißt und funkelt in ihr: die Mischung eines Hexenkessels, das Zischen der Schlange, die Wuth des Drachen in's Melodische übertragen. Selbst die Coloratur taugt zu dem Charakter dieses Weibes, das sich aus verschmähter Liebe an ihren Rachephantasien berauscht; wie ein dämonischer Glanz muthet sie an, wie ein zerstäubter Stern, der ihrer an sich groß angelegten Seele einst zum Heil geschienen hat und der sie nun, in Trümmer gesunken, noch wie Irrlicht und Meteore umflackert. Es kommt Einem dabei eine leise Erinnerung an die Königin der Nacht. Eben so feurig und zügellos gesellt sie sich dem Lysiart in dem großen Duett, und wenn das Publikum bei den Racheschwüren des dunklen Paares zu ermüden droht und die Nummer niemals den

Beifall findet, den sie verdient, dann liegt das theils daran, daß Lysiarts Arie die Hörer mit Rache schon genugsam gesättigt hat, theils an dem Übelstand, daß das Duett beständig auf dem nämlichen Grundton verharrt und seelisch und dramatisch entwicklungslos bleibt. Denn das Einzige, was es Neues bringt, Lysiarts Heirathsantrag zur Sühne für sein unritterliches Lauschen interessirt uns kaum und wirkt nicht sonderlich ernsthaft. Auch Ortruds und Telramunds große Scene ist lang, ja, erheblich länger als das Duett ihrer Vorbilder, Eglantinens und Lysiarts — aber sie entwickelt sich, zwar langsam, aber stetig, und entfaltet aus ihrem schwarz-grauen Hintergrund eine Fülle von Schattirungen und Lichtern, die dem größten Meister des Dunkels und Helldunkels Ehre machen würden. Darin liegt das Geheimniß ihrer mächtigeren und nachhaltigeren Wirkung. Was Eglantine im letzten Act der Lady Macbeth nähert, die unheimliche Schilderung ihres Wahnsinns, gehört gleichfalls zu den bedeutendsten dramatischen Leistungen der neuern Opernliteratur, und die Composition der Worte „Mit Meineid, Blut und Thränen — kannst du schweigen?“ enthüllt eine Fähigkeit der Seelenmalerei, die mit Bewunderung erfüllt. Gleich erstaunlich und groß ist der aus Liebe, Leid und Haß seltsam gemischte Ruf „Grausamer Adolar“ — aber leider, gegen die Macht dieser künstlerischen Eingebungen sind wir an diesem Zeitpunkt schon so gut wie abgestumpft. Das hohle Treiben der unwahrscheinlichen, prunkhaften Ritter- und Geisterkomödie hat uns ungläubig gemacht, unser Herz ist nicht warm geworden, unser Interesse nicht stark genug angespannt, unsere Vernunft beleidigt, und so sinken auch die herrlichsten Einzelheiten mit in diesen allgemeinen Ruin.

Dahin läßt sich überhaupt der ganze Eindruck des Werkes zusammenfassen. Es führt uns mit sicherer Hand in die ritterliche Welt ein und weiß uns für diese zu gewinnen, obwohl wir ihr gemüthvoll nicht nahe treten. Immer willens auf die Voraussetzungen eines Dramas einzugehen, wenn dieselben nur nichts schlechthin Unmögliches von uns begehren, folgen wir den musikalisch breit und sicher exponirten Begebnissen des ersten Actes gern und scheiden am Schlusse

desselben mit einem einheitlichen Eindruck. Bis dahin irrte den Componisten nichts und seine Kunst, obwohl ohne eine ihr ganz vertraute Aufgabe, beherrscht Alles, auch die größeren Massen mit Sicherheit. Mit der Krisis aber, der Anschuldigung und Beschimpfung Euryanthens, hat ihn die Unbefangenheit begreiflicherweise verlassen, und auf dieser kahlen Höhe, auf der sich die Kunst der Textdichterin bettelarm und elend zeigt, hat auch die Musik nichts zu sagen vermocht: schwer, mühsam, ungelenk arbeitet sie sich durch dies Gestrüpp von Thorheit, und von der Handlung verletzt, musikalisch nicht gefesselt — so entläßt uns der zweite Act. Im Ganzen schlägt die Unnatur der Dichtung auch den Componisten in Bande, am Stärksten da, wo sie selbst den größten Raum beansprucht. Das beweist auch der Anfang des dritten Actes und der werthlose Satz „Du klagst mich an". Und ergreift der Meister auch die Hand der Natur, wo sie sich ihm bietet, fest und feurig, bringt auch gerade der dritte Act die schönsten Früchte dieses Bündnisses und so manches musikalisch und dramatisch Bedeutende — es ist umsonst, den schweren Kampf gegen den existenzunfähigen Text hat er nicht zu bestehen vermocht. Je mehr ihm das Leben entweicht, desto stärker wird der ordinäre Komödieneindruck. So bewegt sich denn bei dem Anhören im Theater das Interesse an dem Werke trotz der großen Schönheiten des dritten Actes in absteigender Linie. Wenigstens an mir selbst habe ich diese Wirkung so oft erfahren und an dem Publikum habe ich sie so oft beobachtet, daß ich nicht zweifle, sie sei überall die gleiche, der Oper zukommende, von Zufällen unabhängige, von ihr unzertrennliche.

Und an dies Werk, dessen völliges Gelingen durch die Mängel des Stoffes von vornherein ausgeschlossen war, hatte der Meister die ganze Fülle seiner Melodik verschwendet, all seinen Fleiß, sein energisch zusammengefaßtes Können, kurz, ein grenzenloses Mühen gesetzt, und eben dies Werk sollte bestimmt sein, eine neue Gattung zu bezeichnen. Es sollte ein Princip vertreten! Mußte nicht dies Princip mit ihm scheitern oder siegen? Man denke sich einmal Richard Wagner der Schicksalsgunst beraubt, sich seine trefflichen

dramatischen Dichtungen, den „Tannhäuser", den „Lohengrin" selbst schaffen zu können; man stelle sich vor, daß er sich nach einem poetischen Bundesgenossen hätte umsehen müssen, der für seine Absichten Verständniß genug besaß, und daß der Zufall ihm dann eine Frau von Chezy in den Weg geführt hätte oder gar einen musikalischen Reformator wie Peter Lohmann, dessen schreckliche Gesangsdramen mit dem Wagnerstil von Weitem wirklich eine gewisse Ähnlichkeit haben. Wer möchte zweifeln, daß ihm mit all seiner Genialität der Weg zu den Höhen unauffindbar gewesen wäre wie dem Unwürdigen der Pfad, der zu der Gralsburg führt? und wie ganz anders hätte sich die Sache Webers und der „Euryanthe" gestaltet, wenn er zu „des Gesanges Gabe" ein reiferes Verständniß für das Dramatische und Theatralische empfangen hätte, dem er eifrig zustrebte, dessen Bahnen er so oft betreten und das sich ihm doch nur in plötzlichen blendenden Lichtern, unstet, zusammenhanglos zeigte? Wie, wenn der Genius der dramatischen Dichtkunst gar ihn selbst gestreift hätte, wenn er sich sein Werk vom Grund bis zu dem Gipfel selbst hätte bauen können oder wenn sich ein genialer Architekt an Stelle jenes zerfahrenen Weibes mit ihm verbündet hätte? Die Arbeit Wagners wäre ganz unendlich erleichtert worden, und dieser hätte auch nicht den mindesten Grund mehr, die „Euryanthe", die das Unternehmen, das ihm späterhin geglückt ist, zuerst versucht, bewußt versucht hat, so vornehm zu behandeln oder unter Umständen zu ignoriren, wie es seine Art war.

Allerdings steht „Euryanthe" nicht auf der äußersten Linken der Wagner'schen Principien. Aber wie wäre das auch möglich gewesen? Hat doch auch Meister Richard das Spontinische Bumbum des Rienzi erst hinter sich lassen müssen, ringt er doch auch im Holländer noch schwer mit den Italienern und Franzosen und hat er sich doch auch im Tannhäuser und Lohengrin weitaus noch nicht ganz gefunden und in seiner theoretischen Reinheit dargestellt — was ihm so schlechtweg, ohne jede Einschränkung im Grunde nie gelungen ist, denn der Musiker kreuzte die Wege des musikalischen Declamators beharrlich und zum Glück, und abgeschlossene Musikstücke, mehr-

stimmige Sätze finden sich (wie das Quintett der „Meistersinger") selbst an Stellen, wo man sie gar nicht erwartet — singen doch sogar die Liebenden der Principien- und Reformoper „Tristan und Isolde" die wundervolle Weise „O sink hernieder, Nacht der Liebe" nach allen Künsten des „Duetts" und eine ziemliche Weile, unbekümmert um jede Theorie, im Zusammenklang.

Auf die geschlossene Form der Arie, der Duette, der großen Ensembles leistet Weber nun allerdings nicht Verzicht, und es kann immerhin zugegeben werden, daß, wenn man sich einmal nach Möglichkeit auf den Standpunkt des „Musikdramas" stellen will, sich in der „Euryanthe" manche in diese Form gebrachte Abschnitte finden, die sich, frei declamirt, recitativisch behandelt, stärker und wahrer gegeben hätten. In welchem Opernwerk fände sich aber (und es muß wieder auf Wagner verwiesen werden) keine Incongruenz? wo ginge der Vertrag, den Wort, Ton, Handlung, Menschenstimme und Orchester, Action und Scenerie in der Oper mit einander zu schließen haben, für alle Parteien rein auf? Eine wird stets die bevorzugte, das Bündniß stets eine societas leonina, ein Löwenbündniß sein — nur daß bald diesem, bald jenem, bald dem Wort, bald dem Gesang die Löwenrolle zufällt. Aber so sehr vermag doch Weber auf die Arienform zu verzichten, daß er sie in der ganzen Hälfte des ersten Actes heranzuziehen nicht nöthig hat, denn Adolars Romanze „Unter blühn'den Mandelbäumen" ist keine Arie: sie ist ein Lied, ganz so wie die Romanze des Pagen Cherubin, wie Tannhäusers Venushymne, wie das Spinnerlied der Holländermädchen, der Brautchor im „Lohengrin", der Volksgesang „Wach' auf!" in den Meistersingern ein Lied ist, ein den dramatischen Bedingungen entrücktes Lied. Und das geschlossene Musikstück, auf dem sich Adolars „Ich bau auf Gott" erhebt, ist eine Art Gebet: der Chor singt mit dem König „Die Unschuld schütz' mit starker Hand", während Lysiart sich in dem Vorgefühl seines Triumphes brüstet — baut das Männerseptett des „Tannhäuser", das zweite Finale desselben Werkes, bauen das Gebet und die beiden ersten Finales des Lohengrin etwa auf stärkerem Grunde? Sind sie nicht principiell ganz von demselben

Schlage? Entfernt sich Elisabeths Begrüßung der theuren Halle weiter von der Arienform als Euryanthens „Glöcklein im Thale?" Keinen Schritt. Bricht nicht selbst Eglantinens „Arie" genannter ariöser Erguß „O mein Leid ist unermessen", der eine breite, lyrisch-musikalische Darlegung ganz vortrefflich verträgt, mit der strengen Form mehr, als ein bezopfter Alter gutheißen würde? Es ist die denkbar freiste gesangliche Gestaltung der Worte, die von der üblichen Wiederholung des Hauptthemas nichts weiß. Ich stelle dem „Duetto" der beiden Frauen „Unter ist mein Stern gegangen" das Duett Tannhäusers und der Elisabeth, das Duett Elsas und Ortruds gegenüber, behaupte, daß Lysiart sich in seiner großen Scene ganz so mannichfaltig gesanglich und declamatorisch, in Recitativ- und Arienform darlegt, wie es der Holländer thut, und daß die großen Schwächen des zweiten Finales, abgesehen vom Stoff, in einem hier fühlbaren Versagen der Erfindung und in einer gewissen Schwerfälligkeit der Massenbehandlung begründet sind, daß es aber in seiner „principiellen" Behandlung von den eben genannten Wagner'schen Finales nicht entfernt verschieden ist. Und was unterscheidet Euryanthens Gesang am Weidenbach von Elsas Gruß an die Lüfte? Etwa der Mittelsatz in der Dominante? Aber den besitzt Elsas Gesang auch. Etwa die Wiederholung der Worte „Hier dicht am Quell" — „Dann rauscht ihm sanft die Weide zu" und so weiter? Aber die hören wir von Elsa ganz ähnlich: „Wollt Kühlung nun gewähren der Wang' in Lieb' erglüht — wollt Kühlung nun gewähren der Wang' in Lieb' — in Lieb' erglüht — in Liebe" — und diese Wiederholung stört den Genuß des süßen Tonstücks nicht im Geringsten. Mit anderen Worten: die Unterschiede sind verzweifelt gering; man suche weiter und man wird nicht viel finden.

Und doch ist die Behandlung der geschlossenen Formen noch nicht einmal die Hauptsache an dem Reformwerk. Ungleich wichtiger ist die Gestaltung des Recitativs, die Art, wie es sich dem Gesange nähert, während jener von der Declamation und dem dramatischen Sinn immer stärker beeinflußt wird. Was Weber vorschwebte, wurde schon angedeutet, wie er es ausführte, verkündet jede Scene mit

Lapidaren. An Consequenz der melodischen, von jeder Schablone freien Recitation, die von einer reichen Harmonie und von jeder Farbe des Orchesters ganz so wie die eigentlichen „Gesangsnummern" unterstützt wird, sind die Recitative der „Euryanthe" ihren gesammten Vorgängerinnen überlegen; nicht nur der dünne Faden sind sie, auf dem die Perlen und Edelsteine der Arien, Duette und Ensembles aufgereiht werden — sie treten gleichwerthig neben jene und werden wie jene vom Hauch des individuellsten künstlerischen Lebens durchströmt. Man wolle sich die Mühe geben, sich jeden der eben genannten Factoren einzeln zu vergegenwärtigen, um sich zu überzeugen, daß diese Behauptung ohne Einschränkung vertreten werden kann. Den großen Vorbildern, die ich bereits erwähnte, den Recitativen der Donna Anna und des Fidelio lassen sich noch einige andere gesellen: Elviras Recitativ, das bewunderungswürdige Zwiegespräch Taminos mit dem Sprecher, und die Reihe ist damit noch nicht geschlossen. Aber von einer „Consequenz" der Behandlung konnte in einem Werke keine Rede sein, das wie der „Fidelio" aus manchem triftigen Grunde in den Formen des Singspiels verharrte und das Recitativ durch den Dialog ersetzte, während bei Mozart, der auf dem herrlichsten Wege zu neuen Entdeckungen war, um die uns sein früher Tod gebracht hat, das Secco noch sein Recht behauptete und das Recitativ doch nur in Ausnahmefällen zu stärkeren individualisirenden Strichen griff. Dazu bedurfte es vor Allem einer selbstständigeren Thätigkeit, einer noch reicheren Durchbildung des Orchesters. Wie sehr Gluck dasselbe in Mitleidenschaft gezogen, weiß man, aber man müßte doch verblendet sein, wenn man den Mangel gerade dieser individuellen Färbung in den allermeisten seiner Recitative verkennen wollte. Nicht daß er jemals falsch declamirt hätte — gewiß nicht, niemals! aber seine recitativischen Ausdrucksmittel waren so beschränkt, daß sie, mit einigen großen Ausnahmen (Orest, Agamemnon), stereotypen Phrasen gleichkamen, und obgleich es ihm an der Möglichkeit, sie zu bereichern, nicht fehlte, ließ er sie doch in ihrer Dürftigkeit bestehen und sammelte seine eigentliche musikalische Kraft unterdessen für die Arie. Was er in diesem engen Rahmen

leistete, ist und bleibt verehrungswürdig, aber die musikalische Entwicklung hatte an Stelle seiner Bleistiftzeichnungen und feinen Aquarelle längst satte, leuchtende Farben gesetzt und nach dem Vorgang Beethovens wäre die Rückkehr zu jenen Mitteln ein unnützes, unverständiges Fasten gewesen. Zu eigentlich gesanglichen, nicht blos declamatorischen Ausdrucksformen hat sich Gluck im Recitativ ohnehin fast nie verstiegen. Das that nun aber Weber, und was im Freischütz geniale Einzelheiten, vom Dialog unterbrochen, blieben, das wurde in der „Euryanthe" das breite Bette, durch das sich der musik-dramatische Strom ergoß. Man prüfe nur eine einzige Scene: etwa den Streit Lysiarts und Adolars! Weber, der, sobald ihn die Schöpfung eines breiten Musikstückes beschäftigte, mit der Declamation nicht eben sorgfältig verfuhr, zeigt sich hier, wo das Wort die Musik direct gebiert und beherrscht, als ein wahrer Meister der musikalischen Rede. Für Hohn und Spott, für Entrüstung und Glaubenstreue trifft er den richtigen Ton, der harmonische Reichthum ist erstaunlich und ganz Wagnerisch der lebhafte Antheil, den das Orchester an den Vorgängen auf der Bühne nimmt. Es ist nur ein Beispiel für viele. Selbst die Verwendung gewisser Leitmotive findet sich hier, nur folgen sie (wie sie es übrigens auch in Wagners glänzendsten und geistvollsten Beispielen nicht thun), nicht der Person unbedingt und in jeder Lage, sondern nur dem bestimmten Affekt. Wie Adolars zornig aufwallendes Blut im Streit mit Lysiart durch eine charakteristische Figur der rollenden Bässe bezeichnet wird, so hören wir Eglantinens verrätherisches Schmeicheln in der bestrickenden, glattgewundenen Sechzehntelfigur, die ihrem ersten Eintritt voraufgeht, an jeder passenden Stelle wiederkehrt und selbst durch die Erinnerung der gequälten Euryanthe gleitet, wenn sie in der Einöde dem König die Ursache ihres Jammers vertraut:

Eglantinens flehend Kosen
Lockt' mir mein Geheimniß ab,
Natter war sie unter Rosen,
Die den Tod mir schmeichelnd gab.

Kurz, es fehlt „principiell“ der Euryanthe nichts von den Neuerungen, wie sie sich in Wagners „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ darstellen, und wer sich die Stellung des Werkes in der Musikgeschichte ganz klar machen will, der vergleiche mit den seinen eins der Recitative aus Glucks „Iphigenie in Aulis“ oder, um ein späteres, der alten Richtung getreues Werk zu nennen, aus Spohrs „Jessonda.“ Man wird sich dann leicht überzeugen, daß die Unterschiede nicht nur in der Stärke der Ausdrucksmittel, sondern in der That im Princip beruhen. Welch ein musikalischer Reichthum in dieser „Jessonda“, wie viel lyrisch besänftigte Dramatik, welch' herrliche Ensembles, diese Introduction, dies Finale des zweiten Aktes „Wer soll jenen Tod erleiden?“ Und von welch' theoretischer Magerkeit sind seine Recitative, das der beiden Männer beispielsweise, welches das Leichenbegängniß des alten Rajah mit dem Duett „Aus dieses Tempels heil'gen Mauern“ verknüpft! Ist es nicht, als wäre man zur Hungerkur verurtheilt, nur um den fetten Bissen des geschlossenen Musikstücks hernach desto schmackhafter zu finden?

Und wie das Orchester bei Weber den Seelenstimmungen der dramatischen Personen folgt und für sie redet, wo sie selbst schweigen, wie es, ganz wie im „Freischütz“, auch die scenischen Vorgänge illustrirt, die Schlange, die sich durch das Gestein wälzt, die Quelle, die „mildiglich“ im Haine rieselt, den Wettersturm, der zu dem inneren Toben in der Arie des Lysiart so vortrefflich stimmt, so bietet Weber anderseits auch die scenischen Wirkungen auf, um nicht nur so im Großen und Ganzen, sondern in ganz bestimmten Momenten, regiemäßig geordnet, das innere Leben seiner Menschen verdolmetschen zu helfen und sich mit Gesang, Orchester, Wort und Darstellung zu einem Ganzen zu verschmelzen. Wenigstens eine Stelle besitzt die Oper, die einen ganzen Commentar enthält. Eglantine ist mit dem verhängnißvollen Ring aus dem Gruftgewölbe gestürzt und giebt sich nun, zügellos vergessen, im Selbstgespräch ihren Rachegedanken hin. Da tritt auf ihre Frage „Wie führ' ich diesen Schlag“ Lysiart unerwartet aus dem Dunkel vor sie, der jähen Erscheinung und ihrer furchtbaren Wirkung auf Eglantine entsprechend

zuckt bei seinem Wort „Durch meine Hand“ ein Blitz empor, dem ein zermalmender Donner folgt. Genau auf den Takt hat es der Componist vorgezeichnet „Blitz“ — „Donner“ — und genau auf den Takt will er es ausgeführt wissen. Wir besitzen einen Brief Webers vom 20. December 1824 an den Akademischen Musikverein zu Breslau, der die „Euryanthe“ im Concert aufzuführen beabsichtigte, wie es u. A. auch in Bremen wirklich geschah (den Wagnerschen Musikdramen ist es ja gerade so ergangen), und in diesem Schreiben findet sich die bedeutsame Stelle:

„Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt.“

Man sollte glauben, Wagnersche Worte zu hören. Deutlicher kann das Ziel Webers nicht erhellt, deutlicher Niemandem bewiesen werden, daß die „Allkunst“ nicht dem Hirn Wagners allein entsprossen ist. Wohin dieser gewaltige Mensch sie geführt, was er Neues und Bahnbrechendes mit ihr geschaffen, das verdankt er außer seiner unerschütterlichen Arbeitskraft, seinem vielseitigen Genius und seinem festen Willen auch der vorgeschrittenen Zeit. Wäre es Weber vergönnt gewesen, mit der Euryanthe einen unzweifelhaften Erfolg zu erringen, er hätte gewiß die eingeschlagene Bahn nicht wieder verlassen, aber trotz der äußeren Ehren, mit denen man ihn überschüttete, war doch die Wirkung der ersten Aufführung in Wien am 25. October 1823 (mit Henriette Sontag als Euryanthe) keine reine, die Künstler glaubten nicht an ihre Dauer und die Kritiker mäkelten reichlich. Drei Vorstellungen dirigirte er selbst, in den übrigen, von Conradin Kreutzer dirigirten, wurde das Haus leer und leerer. Vollständiger und nicht minder glänzend war der Erfolg in Dresden, aber, ob sich gleich alle großen Theater um das Werk bewarben, blieb ihm eine unmittelbare, zwingende Wirkung doch versagt. Weber wollte sich das Gegentheil einreden und berief sich darauf, daß auch Goethes „Iphigenie“ und Schillers „Don Carlos“ nicht populär seien — aber im Stillen empfand er die Wahrheit des Sachverhalts doch. Er aber war nicht der Mann, trotzig, unbekümmert um die Welt, einem

künstlerischen Ideal nachzujagen, mochte es sich ihm noch so klar dargestellt haben. Er war ein zartes, gebrechliches Wesen, durch ein ausgesprochenes Hals- und Brustleiden frühem Tode bestimmt, leicht muthlos, um Weib und Kind besorgt und rührend bedacht, diese vor Mangel und Noth zu sichern. Diese Sorge mochte ihn vielleicht zu weit führen — das Geld erlangte Macht über ihn. Das Heil hätte der Oper schon frühzeitig kommen können, wenn ein besserer, vernünftigerer Poet sich zur Schaffung eines zweiten Werkes im Stil der „Euryanthe" mit Weber verbunden hätte — aber dieser fand sich nicht und die Sorge verlangte ihren Tribut. An die Stelle des immerhin einheitlich concipirten, aber confusen und innerlich haltlosen Euryanthen-Textes trat der buntscheckige, verzettelte Text des „Oberon"; mit dem „Princip" war es vorbei, und auch der Genius, der sich um kein Princip kümmert, sondern frei waltet, wie die Lust ihn treibt, fand den frischen Aufschwung des „Freischützen" nicht wieder. Solche Rückfälle in die Sterblichkeit finden sich bei allen Reformatoren, bei Luther, bei Lessing, wie bei Gluck und Wagner, aber Webers Geschick und das Loos der „Euryanthe" ist besonders tragisch. Das Reformwerk trieb keine Blüthen, das neu im Drang des Tages für London geschriebene, dem Tode abgerungene Werk, der „Oberon", war trotz der entzückendsten einzelnen Sätze als Ganzes völlig dem alten Schlendrian verfallen, und um ein künstlerisches Sühnewerk, das alle Tugenden des Meisters vereinigt hätte, betrog uns sein Ende. Ich glaube, die Zeit ist nicht fern, wo die „Euryanthe" ihm folgen wird. Aber als sollte der Beweis geführt werden, daß die Form vergänglich, aber der Geist ewig ist, daß das Genie mehr vermag als alle Theorie, blüht der „Freischütz" dem herrschenden Stil des Musikdramas und dem Schatten der „Euryanthe" gleichsam zum Trotz in unangetasteter, ewiger Jugend.

Oberon.

Als sich Signor Barbaja an Weber mit dem Ersuchen wandte, für Wien eine Oper „im Stil des Freischützen" zu schreiben, ergriff der Meister die Gelegenheit sofort begierig, aufwärts, der Höhe seiner Entwicklung zuschreitend, einen hellen Stern vor Augen, ein Opernideal, das mit dem Freischützstil zwar wenig gemein hatte: und aus der Anregung erwuchs die ganz nur der Kunst geweihte „Euryanthe". Als im Sommer 1824 der Pächter des Covent-garden-Theaters in London, Charles Kemble, ein Gleiches that, sah es in Webers Seele und um ihn herum ganz anders aus. Seine Kränklichkeit hatte zugenommen, er war matt und verdrießlich geworden; daß die „Euryanthe" jenen Schuß ins Schwarze nicht bedeutete, mit dem er Volk und Gelehrte, Kritik und Publikum gleichzeitig zu gewinnen hoffte, konnte er sich nicht verhehlen und ihm mochte über das Märtyrergeschick aller Reformatoren mancher bittre Gedanke kommen; auf diesem Wege konnte er darum um so weniger fortschreiten, weil ihm auch für seine Familie zu sorgen oblag, und diese Sorge, so edel an sich, so menschlich und rührend, verdunkelte ihm doch seine künstlerischen Ziele mehr als gut war. Er wurde ängstlich um den Erwerb bemüht, und der Stolz und Trotz, mit dem er einst den taktlosen Geldforderungen und Angriffen Kinds und der Chezy begegnet war, rächte sich nun an ihm. London rief auf der einen Seite, auf der andern Paris: es sind die Stimmen zur Linken und zur Rechten, wie mir scheinen will. Gewiß

hätte er auch in Paris (das ihm durch den Chevalier de Cussy den Wunsch nach einer Oper seiner Schöpfung liebenswürdig und dringend nahelegte) manches Opfer seiner Eigenart und seines Genius bringen müssen — aber diese Opfer wären freiwillige gewesen, denn man ließ ihm freie Hand, und so verschieden der französische Musikgeist dem deutschen ist, man kann nicht wissen, ob er ihn nicht doch zu sich herangezwungen, ob er die Triumphe des »Robin des bois« nicht mit einem neuen, eigenen, unverstümmelten Werk erneuert oder gesteigert hätte — und, so oder so, Paris hatte doch immer seinen genius loci, einen wirklichen Genius, und trotz aller Freude am Eclat und Effect war der Pariser doch für die wahre künstlerische Inspiration viel leichter zu erregen, als der zwar von jeher mit den musikalischen Modegerichten aus aller Herren Ländern gefütterte, aber im Grunde ganz unmusikalische, in künstlerischen Dingen weder zu rechter Liebe noch zum echten Haß zu bewegende Engländer.

Denn was verlangte man am Themsestrand? Eine möglichst bequeme, singspielartige, die Chöre bevorzugende und alle Schleusen der Decorationskunst öffnende Unterhaltung. Psychologische Vertiefung der Charaktere, dramatischer Bau des Ganzen — das kam in zweiter Linie, oder besser, man plagte die Zuschauer damit überhaupt nicht. Denn das Volk Shakespeares hat von diesem seinem übergewaltigen Sohne nichts gelernt, als eins: die Scenenzersplitterung seiner Dramen, die für das Brettergerüst der Elisabethanischen Bühne bekanntlich kein Nachtheil und dichterisch ein erstaunlicher Gewinn, für die mit allen technischen Mitteln ausgerüstete moderne, auch äußerlich illudirende Bühne jedoch einen schweren Schaden bedeutete. Die Engländer sind das undramatischeste Culturvolk der Erde und stehen darin selbst den Russen noch nach. Für diese Unterhaltung zahlte man aber auch redlich, und da Geld Webers vordringlichster Gedanke war, ließ er in dem Conflict zwischen Cussy und Kemble den Vorschlag der Franzosen fahren und sagte dem Engländer zu. Leider zeigten sich ihm aber sofort Enttäuschungen. Hastig, ohne Überlegung stellte er seine

Forderungen und erntete mit seiner sprunghaften, bald zu bescheidenen, bald zu praetentiösen Art nichts weiter, als daß man ihm statt der geforderten 2400 Pfund nur 800 gab (mit freier Reise und Station, die er sich gleichfalls bedungen hatte), für die Schöpfung, die Einstudirung, das Dirigiren des „Oberon" in sechs Vorstellungen und die Überlassung des Eigenthumsrechts an der Partitur für Großbritannien — während der anspruchsvolle Rossini kurz zuvor für die Leitung dreier seiner längst componirten Opern 2500 Pfund verlangt und erhalten hatte. Es war eben das königliche Selbstvertrauen des stolzen, weltberühmten Italieners, das den Engländern mehr imponirte als das unbestimmte, zwischen Genietrotz und Bescheidenheit schwankende Verhalten des einfachen Deutschen.

Es läßt sich denken, was bei diesen Verhältnissen aus der neu zu schaffenden Oper als Ganzes werden mußte. Kemble hatte ihm den „Faust" und „Oberon" vorgeschlagen, Weber entschied sich für den Stoff des letzten, und größtentheils noch in Deutschland, zum anderen Theil in London (wohin er am 7. Februar 1824 von Dresden aufgebrochen war) componirte er den so ganz den unkünstlerischen Bedingungen, die man ihm genannt und fast vorgeschrieben, entsprechenden Text, der sich von dem gleichfalls haltlosen Libretto der „Euryanthe" so weit entfernt. Denn die Behauptung, das Princip des Zusammenwirkens der „Schwesterkünste" hätte selbstredend in der neuen Oper noch zu frappanterer Ausbildung als in der „Euryanthe" zur Erscheinung gebracht werden müssen, entspringt doch nur einem Mangel an Verständniß dieses künstlerischen Bündnisses, der Gedanken also, die viele Jahre später Richard Wagner systematisch entwickelte und die Weber so still und treu hegte und so knapp und lichtvoll bezeichnete. Denn nicht darauf ist es in der sogenannten „Allkunst", in dem sogenannten „Kunstwerk der Zukunft" abgesehen, daß dem Maschinisten ganz die gleiche oder im Gegentheil noch eine größere Thätigkeit als dem Orchester und den Sängern zufalle und daß die Gelegenheit zur überreichen Entfaltung aller Verwandlungskünste augenverblendend ausgenutzt werde, als vielmehr darauf, daß

die Seelenstimmung der singenden Personen, die dramatische Situation mit dem Scenischen ebenso wie mit Wort und Ton in Einklang gebracht werde. Jenes ist der Standpunkt der Feerie, des noch heutzutage in England so erstaunlich ausgebildeten Ausstattungsstücks, dessen Figuren nichts als eine unentbehrliche Staffage sind. Es ist der Standpunkt der leeren Prunksucht, des kalten Schaugepränges, das der alten opera seria ebenso unentbehrlich war wie der Oper Spontinis und Meyerbeers, der Standpunkt der elektrischen Prophetensonne, der Schlittschuhläufer, des Schiffs der Afrikanerin und des Manzanillobaumes. Mit diesem Pomp hat die „Allkunst" (es möge hier einmal das an anderer Stelle näher zu beleuchtende Wort gebraucht werden) ebenso wenig etwas zu thun wie mit den Evolutionen und Zauberkünsten des Pariser, Wiener und Berliner Ballets. Ihr liegt es nur daran, daß Erscheinung, Geberde, Wort und Ton auch mit dem decorativen Apparat stets in lebendigen Einklang gebracht werden, daß nicht eins vor dem andern, nicht die virtuose Kehlkunst, geschweige denn die Kunst des Schneiders und Decorationsmalers dominire. Von jenem Standpunkt ist sie so weit entfernt wie die Bühnenkunst der Meininger in ihren besten Leistungen von den überladenen militärischen Schaustellungen in den Chören und Tänzen des Berliner Opernhauses. Der scenische Apparat der „Euryanthe" ist doch gewiß nicht üppig, auch der des „Holländers", selbst der der „Walküre" nicht, so mühsam ein Werk wie diese oder der „Siegfried" auch einzustudiren ist, eben weil sie auf die engste Anpassung aller Glieder und auf einen eben so fein und stark ausgebildeten poetischen und dramatischen wie musikalischen Sinn rechnen. Das ist es, was Webern in der „Euryanthe" vorgeschwebt hatte, das ist es, was er im „Oberon", der Noth gehorchend, im Kampf ermüdet, wieder fallen ließ. Weit davon entfernt also das Princip des „Zusammenwirkens aller Schwesterkünste" im „Oberon" zu steigern, sagte er ihm, als er sich den Bedingnissen des Textes, der Noth gehorchend, fügte, einfach Valet. Denn welcher seelische Proceß spiegelte sich in Oberons Luftfahrten, in dem Geistertivoli im Finale des zweiten Actes, in den schnellen Reisen aus dem Wolkenreich nach

Bagdad oder an den Hof Karls des Großen? Gewiß nicht der allermindeste. Es sind Schaustellungen, die gut ausgeführt das Auge angenehm unterhalten und die Aufmerksamkeit noch gewisser von den Gestalten des Dramas ablenken. Das war die Entsagung, die Weber übte. Im Übrigen wußte er, was er that, als er den „Faust" von sich wies und den „Oberon" wählte. Jenem wäre er in der ganzen tiefen Bedeutung, die wir seit Goethe mit ihm verbinden, schwerlich gewachsen gewesen (so wenig wie Spohr es war) — aus dem Reiche dieses winkten ihm zarte weiße Hände, die sich ihm nicht entziehen würden, wenn er sie faßte. Zudem war der Stoff auch für Deutschland ein guter Griff, denn Wielands „Oberon" lebte in den breiteren Schichten der Gebildeten, und ihm verdankt das ganze Werk überhaupt seine Entstehung.

Wieland hatte halbwegs an der Quelle geschöpft, aus Tressans Auszug der Villeneuveschen Chanson de geste »Huon de Bordeaux«, der ersten, aus der sich der zierliche Elfenkönig in die Lüfte erhob, derselben, aus der Chaucer, Spenser, Shakespeare schöpften, und darin einen Talisman gefunden, wie er ihn nie zuvor besessen. Dieser heitere Hellene hatte, nachdem er seinen orthodoxen Mantel abgeworfen, seiner Lust zu fabuliren immer fruchtbar, nicht sonderlich wählerisch in den Stoffen und noch weniger rücksichtsvoll im Punkte der Schicklichkeit nachgegeben. Aber er wußte, selbst ein bonhomme, dessen Leben keine erheblichen Flecken aufwies, den anständigen Bürger, den er durch seine persönliche Ehrenhaftigkeit und Liebenswürdigkeit gewonnen, um so eher auch für seine lüsternen Erzählungen einzunehmen, als das vorige Jahrhundert in dieser Beziehung nicht gerade feinfühlig war. So machten denn „Idris" „Der neue Amadis" und der schreckliche „Combabus" mit ihrer ganz heiter, ungenirt und gleichsam naiv auftretenden Schlüpfrigkeit überall und auch bei den Frauen ein erstaunliches Glück. Wenn uns das unglaublich erscheinen will, dann vergegenwärtige man sich die viel unerhörtere Thatsache, daß Zolas unfläthige „Nana" in unseren Tagen auf den Schreibtischen nicht nur starkgeistiger und „spiritueller", sondern ganz harmloser, gebildeter Alltagsfrauen liegt und daß man in der

„Gesellschaft" an einem offenen Meinungsaustausch über ihren Werth oder Unwerth keinen Anstoß nimmt — Alles unter der Maske der Wahrheit der Natur, des „Realismus", für den man kämpfen und eintreten müsse. Nun, ein ähnliches Schlagwort wurde damals der Lectüre des „neuen Amadis" auf den Weg gegeben: es war die Grazie des Natürlichen, für die man im Kampf gegen die falsche Prüderie glaubte eintreten zu müssen. Las man unter einem anderen Schlagwort und dem Alles deckenden Panier der Satire doch auch Voltaires geistreiche, schändliche »Pucelle«. Wie aber heutzutage Zola, in seinem Privatleben zweifellos ein ganz so wackrer Philister wie es Wieland war, mit den reifenden Jahren auch den Geist fand, der die wüste, athemversetzende Stofffülle seiner ersten Romane zertheilte und durch die Cloake einen reineren Luftstrom führte, Maß und künstlerische Ordnung, wie seine Charaktere an Tiefe, sein Vortrag an Überzeugungsgabe und Ernst gewannen, so schenkte auch der Weimarer Hofrath seiner Muse mit der Zeit den Schleier der Scham, den sie so lange entbehrt hatte. Seine Liebenswürdigkeit blieb sich immer gleich, seine Lust am Zweideutigen überwand er, und wie er seine unerschöpfliche Fruchtbarkeit einschränkte, wurden die Früchte, bis dahin zumeist leichte, uns modernen Menschen fast unschmackhafte Waare, zunehmend kerniger und süßer. Solch eine Frucht ist denn sein „Oberon", für dessen langsamere Ausreifung schon der Umstand spricht, daß er nach seinem ersten Erscheinen im „Deutschen Merkur" (in vierzehn Gesängen) in zweiter Gestalt (in zwölf Gesängen) in den „Auserlesenen Gedichten" (Leipzig 1785), endlich abermals verbessert in dritter Auflage im Jahre 1789 erschien.

Trotz dieser im Vergleich zu Wielands früheren Arbeiten größeren künstlerischen Durchbildung ist der „Oberon" immer noch die frische, flotte Gabe eines von aller Pedanterie fernen, leichtbeweglichen, anakreontischen Geistes. Viel Tiefe suche man nicht und die überlegene Schalkheit Ariosts wird man nicht finden. Aber man täuscht sich doch, wenn man diesen Geist nur als einen „guten Kopf" aburtheilen zu können glaubt und in seiner Anmuth nichts als den etwas vergröberten Esprit der Franzosen findet. O nein! Er besaß eine

zwar nicht bis zu den entlegensten Sternen jagende, alles Höchste greifende, aber doch sehr flügge und farbige Phantasie, ein freundliches, gutes Herz und eine gewisse Mannhaftigkeit und Tüchtigkeit, die sogar Schillern, der in solchen Dingen wählerisch war, den Glauben an seine „Deutschheit“ nicht raubte. Sein Witz ist nicht immer der zarteste und seine gewisse Salopperie des Ausdruckes paßt zu seiner Neigung, seine luftige Welt gelegentlich mit einer Plattheit zu durchkreuzen. Aber daß die größere Gediegenheit seiner älteren Mannesjahre nicht nur eine äußere Maske, sondern wirklich eine neue Phase seines Innern war, dafür legt der ganze „Oberon“ und vor Allem die wahrhaft sittliche Behandlung der Verirrung der Liebenden und des Unheils, das sie nach sich zieht, ein beredtes Zeugniß ab. Wie faunisch würde er solche Dinge zur Zeit der Entstehung des „Idris“ des Schleiers beraubt haben! Und wie stimmt nun zu der mannichfaltigen, verschlungenen und doch übersichtlichen Handlung, wie sie ihm die Quelle an die Hand wies, die gewandte, leicht flatternde Form! Sie ist nichts weniger als correkt, nichts weniger als akademisch streng. Aber ich gestehe doch, daß mir die marmorne Stanze, die im Deutschen die Durchsichtigkeit, die sie im Italienischen besitzt, sofort verliert, in all ihrer Würde und Hoheit, streng gehabt, für dies Gedicht nicht getaugt haben würde. Wieland behandelt sie sehr frei, sehr willkürlich — aber eben dadurch bleibt er stets natürlich, an Nüancen reich, und eben dadurch stimmt er den Inhalt des Gedichts, der einen größeren Ernst der Form nicht vertragen hätte (denn dazu ist er nicht bedeutend genug) vortrefflich zu seinem Gewande. In dieser anscheinenden Nachlässigkeit liegt darum im Grunde eine große Sicherheit und jedenfalls das richtige Gefühl von der Grenze der ihm, dem Dichter, verliehenen Kräfte.

Wie Shakespeare es in seinem wunderbaren „Sommernachtstraum“ gethan, so stellt auch Wieland den Elfenkönig und seine kleine Gemahlin in die Mitte der bunten Handlung, und wie dort so halten sie auch hier ihre krausen Fäden in fester, sogar sittlich starker Hand zusammen. Es ist die erstaunliche Festigkeit des luftigsten, anscheinend zerreißbarsten und doch dauerbarsten Gewebes: der

Fäden der Spinne. Die Schicksale der Helena und Hermia, Lysander und Demetrius wären ohne die Leitung Oberons und die Foppereien des Puck nur barock — Hüons und Rezias Geschicke bekommen durch die stete Beziehung zu dem Streit um die Treue, den Oberon und Titania auskämpfen, erst Bedeutung und Weihe. Und das ist Wielands Verdienst, denn im Roman sind die Elfen interesselose Maschinen. Nun kommt zwar der Alberich (Alberon, Auberon, Oberon) Wielands seinem göttlichen Bruder bei Shakespeare an Leichtigkeit und Lieblichkeit nicht gleich — einen Vorzug besitzt dafür aber der „Oberon" vor dem „Sommernachtstraum": seine Menschen sind interessanter. Die Fürsten, Ritter und Edelfrauen Shakespeares sind nur Puppen in der Hand der Geister und nichts ohne sie, Hüon aber und Rezia-Amanda, der alte Scherasmin und Fatme, Almansor und Almansaris bewegen sich auf eigenen Füßen, und was sie beginnen, bleibt selbst in den pomphaften Übertreibungen des Ritterepos immer menschlich.

Herr Hüon von Bordeaux, Sohn Siegewins von Guyenne, ein blonder Ritter ohne Furcht und Tadel, hat den frechen Charlot, den Sohn Karls des Großen, der seinem erhabenen Original ganz so wenig gleicht, wie der Etzel des Nibelungenliedes dem historischen Attila, im Zweikampf getödtet und soll zur Sühnung in Bagdad Abenteuer bestehen, die auf ein Todesurtheil geradeswegs hinauszulaufen scheinen. Oder wer küßte ungefährdet des Khalifen Tochter vor den Augen des Vaters, tödtete seinen Nachbar zur Rechten und raubte dem Beherrscher der Gläubigen vier Backenzähne und eine Handvoll Barthaare? Aber es gelingt doch mit Hülfe Oberons, der in Hüon und Rezia das Liebespaar vorahnt, das sich auch in den schwersten Prüfungen bewähren und ihm in seinem Streit mit Titania Recht verschaffen werde. Dennoch läuft nicht Alles so glatt ab wie der Luftgeist gehofft. Seiner Mahnung, den Liebesbund vorab von dem Papst einsegnen zu lassen, bevor sie sich als Gatten betrachten dürfen, vermögen die rasch verbundenen Herzen während der langen Meerfahrt, die sie ins Frankenland tragen soll, nicht getreu zu bleiben — und sofort erhebt sich auch ein Unwetter, das

Schiff und Mannschaft zu verschlingen droht, wenn sich der Schuldige nicht opfert. Und Hüon thut es; er stürzt sich ins Meer, seine Amanda-Rezia mit ihm, ein einsames Eiland, Titanias Strohwittwensitz, gewährt ihnen Schutz, ein Kind wird ihnen geboren, und schon schlafen die Sorgen in dieser idyllischen Schäferruhe ein, als ein ärgeres Unheil über die Armen hereinbricht. Seeräuber entführen die schöne Amanda, die durch die Macht „der Zauberdinge" in Tunis mit ihrem Gatten, ihrer Amme Fatme und dem wackeren alten Scherasmin wieder zusammentrifft, und es vollendet sich nun das Schicksal der geprüften Getreuen. Sultan und Sultanin verbünden sich, das Paar, das ihren Liebeswerbungen so tapfer widerstanden hat, in den Tod zu schicken. Aber auf dem Scheiterhaufen erschöpft sich auch ihr Leid. Vor Oberons Wink fallen die Bande, erlöschen die Flammen, und durch die Wolken geht es in die Heimath; dort neigt sich das bewährte Paar vor dem allmächtigen Herrscher, Hüon legt die Pfänder seines Muthes vor dem Throne nieder, und der kleine, von dem Elfenkönig wohlverwahrte Hüonnet wird den beglückten Eltern zurückgegeben. Mit ihren Prüfungen ist auch der Streit Oberons und Titanias beendet.

Dies farbige, lebensvolle, an musikalischen Motiven nicht arme, aber durchaus episch geartete Gedicht fiel nun dem Engländer James Robinson Planché, Heraldiker, Reiseschriftsteller, Novellist und Theaterdichter zugleich, in die Hände, der es übel zerzauste und sich damit begnügte, seine Handlungsblüthen herauszurupfen und dieselben fast verbindungslos, ohne Stiel und Blätter an einander zu reihen. Zu dem Widerstand, den die Erzählung der dramatischen Behandlung ohnehin entgegensetzte, fügte er sein eigenes Ungeschick. Im ersten Akt ist immerhin noch ein gewisser, durch die Verwandlungen und Luftfahrten, die Oberons Lilienscepter ermöglicht, begünstigter Scenenfluß wahrnehmbar, im zweiten und dritten zerbröckelt aber das Gefüge völlig. Daß Planché die Verunglimpfung des Khalifen von Bagdad nicht auf die Bühne gebracht hat, wird ihm hoffentlich Niemand als besonderes Verdienst anrechnen: denn Barthaare und Backenzähne werden einem Menschen wohl nur in

einem Trauerspiel im Stil der Benedix'schen Dido Abendröthe (Doctor Wespe) geraubt; hatte ja auch Wieland schon den Takt besessen, seinem Ritter diese grausame und ästhetisch unadlige Procedur zu ersparen und ihm die seltene Beute von Oberon in einem Kästchen überreichen zu lassen, ohne daß wir erfahren, wie dieser dazu gelangt ist. Mit kecker Pirouette schwang er sich eben über den delikaten Punkt hinweg. Planché verzichtete kluger Weise auch darauf und begnügte sich als Geschäftsführer Karls des Großen mit zwei statt mit drei Prüfungen, die natürlich vollkommen ausreichen. Was er sonst änderte, ist leider aber mit Ausnahme der Verjüngung Scherasmins und Fatimes entweder bedeutungslos oder thöricht, und geradezu unfaßbar ist es, daß er, der Engländer, dem Oberons Mahnung zur Enthaltung von den Freuden der Liebe indecent erscheinen mochte, in dem bloßen Schiffbruch Hüons und Rezias eine ausreichende Treuprobe der Schützlinge des Elfenkönigs erblicken konnte. An Wunderlichkeiten wie der jähe Sprung vom Sonnenaufgang zum Sonnenuntergang, den wir im zweiten Akt von Rezias Arie bis zum Finale erleben und der jede Schnelligkeit, mit der die Zeit auf dem Theater schreitet, weit hinter sich läßt, ist auch kein Mangel, und nur in dem Einen traf es der Librettist: in der Ausbreitung aller elementaren Romantik in Erde, Wasser, Luft und Feuer. Für die Unarten und Albernheiten der dramatischen Zusammenstellung des Gedichtes konnte er zur Hälfte wenigstens den Geschmack des englischen Publikums und den Componisten selbst verantwortlich machen, der einen reichen decorativen Apparat spielen zu lassen wünschte — für die Vortheile, die er Webern mit der Beschwörung aller irgendwie musikalischen Geister bescheerte, hatte dieser ihm zu danken, und sie wiegen die schweren Schäden des Librettos wenigstens in etwas auf. Zu den Wieland'schen leichtfüßigen Elfen die feuchten Meerweiber, deren Lippen von Sirenenwohllaut überfließen, und die grimmen Unholde, die den Ocean thürmen und die Sonne verfinstern, gesellt zu haben, ist Planchés eigenstes Verdienst — an ihnen richtete der Webersche Genius sich wieder in aller Herrlichkeit auf, sie geben der Oper ihre Eigenart und ihr ewiges Leben.

Welche Wunderklänge sie den Saiten seines Genius entlockten, das entzieht sich in der That dem Gebiet des Wortes. Noch weiß ich, wie mich als Knaben, der von der Romantik Wagners noch nichts wußte, den Lohengrins Gruß an den Schwan noch nicht beseligt, der bacchantische Venusspuk noch nicht mitgewirbelt hatte, die leisen Rufe des ersten Elfenchors ins Theater lockten, wie es mich im Zimmer nicht hielt, wenn der „Oberon" auf dem Zettel stand, und ich das Billet zum Parterre meinen Eltern oft noch in zwölfter Stunde durch beharrliches Bitten abrang — und jetzt, nach fünfundzwanzig Jahren, ist ihre Macht noch ganz dieselbe. Nicht ein Tüttelchen ist daran veraltet, nicht ein Stäubchen von den Schwingen der Falter verloren gegangen, die durch das Orchester huschen und gaukeln. Alles ist leicht und luftig, zwar weich und süß, aber doch niemals verschwommen, dunstig und dumpfig, die Form spiegelklar, durchsichtig, in den entzückendsten Crystallen glitzernd und schimmernd. Wie wohl ist Alles darin unterschieden, der unbefangen graziöse Einsatz „Leicht, wie Feentritt nur weht", die leise Besorgniß „Viel zu laut die Quelle rauscht", der liebevoll innige Ton, sobald des schlafenden, kummervollen Königs zuerst gedacht wird „Auf dem Lilienlager liegt Oberon in Traum gewiegt" und das die Inbrunst abermals steigernde, hold besorgte: „O brächt' er Ruh und sanfte Lust in unsres trauernden Königs Brust." Zwar Oberons Arie ist zu schwer, zu menschlich gerathen und vom lyrischen Tenor gesungen so wenig elfenhaft, daß man wohl thut, die Rolle einer Frau zu geben, wie es mit seinem redenden alterego im „Sommernachtstraum" ja stets und selbstverständlich geschieht und in der Oper um so eher geschehen kann, als sie an die weiblichen Stimmen nicht die stärksten Anforderungen stellt (vollends zur Zeit der neun Walküren!), eine Vertreterin der Partie also immer noch zur Verfügung steht; auch die Chöre „Ehre und Heil" und das Allegro con fuoco „Eil', o Held" zeigen die kleinen Luftgeschöpfe mit Waffen und Harnischen bewehrt, die für ihre zarten Hände zu schwach sein sollten — aber man fragt sich auch: wie der Componist diesen Widerspruch hätte vermeiden sollen? Sobald die Elfen einmal anfangen, von Tugend

und Fehle, Lohn und Rache zu reden, von menschlichen Dingen und menschlichen Leidenschaften, zieht der Staub unseres Erdballes sie sofort schwer herab und wir können sie von unsres Gleichen nicht mehr unterscheiden. Auch bei Shakespeare zanken sich Oberon und Titania ganz wie ein eifersüchtiges Menschenpaar. Gewiß hätte ein moderner Meister die ganze Oper mit den Sommerfäden der Elfen gleichsam durchzogen, sie von Gesangsstück zu Gesangsstück ihre Guirlanden schlingen lassen, sie so zu sagen zum Motiv der ganzen Schöpfung gemacht, zum Leitmotiv im eigentlichsten Sinne, und dies noch reicher und charakteristischer ausgestattet als mit den einfachen drei Tönen, die Oberons Horn ankündigen. Aber da der Text Webern die Gelegenheit dazu nicht an die Hand gab, ließ er auch die Musik so lange ruhen, bis sie sichtbar wieder auf der Bildfläche erscheinen, durch ihren liebenswürdigen Wortführer, den Puck, vertreten. Ich meine die berühmte Arie „Geister der Luft", die auf eine sonore Altstimme rechnet und in der phantastisch der Schrecken schon vorspukt, den sie beschwören will. Das Thema ihres Allegro ist aus der Ouverture bekannt, scharf, bestimmt, gebietend, aber umrieselt, umstäubt und umfunkelt von den Terzläufen der Achtel, die durch die Mannichfaltigkeit der Instrumentation in Wahrheit allen Elementen zu entstammen scheinen. Den strengen Formalisten muß der ganze Satz im Grunde ein Greuel sein, und von der Arie hat er nicht mehr als den Namen — denn daß dem Andante ein Allegro folgt, wird ihm doch kein Anrecht auf diese Bezeichnung geben? Er modulirt sein einziges Thema, kümmert sich nicht um Mittelsatz und Gesangsmotiv, um Tonica und Dominante, um Wiederholung und Schluß in der Haupttonart, lenkt vielmehr aus seinem D-Moll durch die der Unruhe der Stimmung vollkommen entsprechenden Sprünge von einem Ton in den andern in den H-Dur-Accord und schließt ihm die Erscheinung und den Chor der Geister sofort an: mit andern Worten, es ist ein durch die dramatische Situation inspirirter Satz, der „Körper", den sich wie in allen Offenbarungen des Genies, der „Geist" selbst, in und zu diesem besonderen Falle „gebaut" hat (man gedenke des Schillerschen Wortes!), und von dem Schema der Arien-

oper entfernt er sich ganz so weit, wie Wotans Anrufung der Erda in Richard Wagners „Siegfried."

Der Chor der Elementargeister bezeichnet das äußerste Extrem der Elfenwelt. Wildere Gewalten hat Weber nie beschworen. So großartig sind sie, daß man ihr Vorgeben, sie könnten den Mond spalten und das Weltmeer von Grund aus leeren, für keine Prahlerei hält, und doch sind sie nicht unheimlich: so wenig unheimlich, wie Stürme, Blitze und Donner es sind, so wenig wie die Natur es ist. Das unterscheidet sie gründlich von den bösen Mächten der Wolfsschlucht und den Unholden und Kobolden, über die Marschner gebietet, der wohl auch ein gewaltiger Herrscher im Geisterreich ist. Nur hexenhafter, häßlicher, kleinlicher und bösartiger sind seine Unterthanen: von jener gräulichen Art, die auf dem Blocksberg ihre scheußlichen Orgien feiert oder im Mantel der Nacht umherschleicht, um den Menschen das Blut auszusaugen. Das ist eine Verbissenheit und ein Hohn in den Gnomen des „Hans Heiling", ein verrücktes Gebahren, ein Knochengeklapper, ein Fledermausgeschwirre in den Gespenstern des „Vampyr", daß die Weber'schen Geister fast erhaben daneben erscheinen. Meisterhaft ist jedes in seiner Art, aber wie Marschner mit Weber im Volksthümlichen verwandt, aber um einige Grade niedriger, derber und unschöner geartet ist, so sind auch seine Geister im Vergleich zu den Weberschen Geister zweiten Ranges. In dem Lachen der Dämonen des „Oberon" über die leichte Arbeit eines Schiffbruchs, in den acht Takten „Wog' und Wind! Hoch auf und hohl!", in denen sich dem unisonen cis plötzlich und unerwartet die große Terz (eis) gesellt, liegt allein schon eine räthselhafte Naturmacht, wie sie Marschner nie zu Diensten gewesen ist, und die musikalische Malerei ist von einer Deutlichkeit, die jeder Beschreibung spottet.

Eben so völlig ist Weber in der Welt des Wassers zu Hause, und die Melodie der Meerfeen scheint aus den Wogen wie die schaumgeborene Göttin selbst aufzusteigen: so ganz erwächst sie aus dem Element und der ureinfachen Bewegung der still sich schaukelnden Wellen. In den gleichen Rhythmus gebannt, ein weiches Auf und Nieder, ist sie in dieser Gleichmäßigkeit doch melodisch von einer er-

staunlichen Praegnanz und Schönheit und harmonisch von großem, nicht im Mindesten erzwungenen Reichthum: eine Weise, an der man sich nicht satt hört und die uns an die träumerische Dämmerstimmung am Strande Angesichts der See, an die bannende Magie des Meeresspiegels, den man zu sehen nicht ermüdet und der sich uns trotz der anfänglich empfundenen Monotonie bei längerem Verweilen nur immer neu, immer wechselvoll darstellt, unwiderstehlich gemahnt. Eine Weise, die unendlich ist und die man sich verewigt denken könnte, wenn die Handlung der Oper nicht zum Fortschritt mahnte. Auch hat sie sich den Zeitgenossen unauslöschlich eingeprägt, und bei Mendelssohn war das „Geheimniß der Reminiscenz" so groß, daß sie ihm in den „Sommernachtstraum" überging und das liebliche Leben der entzückenden Ouverture dieser seiner bedeutendsten Schöpfung in Schlummer wiegt — wie sie denn auch am Schlusse des ganzen Werkes, nachdem der Hochzeitsprunk zerstoben und die Neuvermählten zur Ruhe gegangen sind, schlafbeschwörend nochmals auftritt.

Es ist Schade, daß die Geister mit dem Meisterwerk der Gesänge der Meermädchen von ihrer musikalischen Höhe herabsteigen. Eine allerliebste dudelsackartige Weise des Puck bleibt unentwickelt, das kleine, gesanglich nicht ganz günstig gesetzte Duett, mit dem Oberon und sein bereiter Gehilfe alle liebenswürdigen Bewohner von Luft und Wasser zum fröhlichen Charivari herbeilocken, steht nicht auf der Höhe der übrigen Erfindungen, und dem an sich wohlklingenden, übrigens im Englischen wie im Deutschen gleich schlecht declamirten Finale „Wer blieb' im korallenen Schacht" fehlt der mühelose Fluß des Vortrags wie die große Conception, und es bedarf schon des Aufwandes aller scenischen Künste, farbiger Lichter und Wandeldecorationen, damit es den Act nachdrücklich schließe. Damit ist das ganze luftige Reich in der Musik zerstoben: zwar erscheint Oberon noch einmal auf seinem Wolkenwagen, seine Königin zur Seite, um dem treuen Paare für seine Standhaftigkeit, die auch ihm den Sieg verschafft, zu danken, aber es ist nicht sein eigenstes Element, in dem er von uns Abschied nimmt. Zwar klingen die

Sechzehntel der Bläser leicht und anmuthig und der Schluß des ganzen Satzes knüpft an das Ensemble „Eil' o Held". Aber dies war eben auch nicht die Krone des Elfenzaubers. Statt der zarten Klänge, die das Werk im blauen Äther eröffneten, ertönt ein glänzender, echt Weber'scher Marsch, der uns ohne weitere Überleitung an den Hof Karls des Großen versetzt. Dieser, stumm wie die Herzogin von Burgund in der „Euryanthe", der sicilianische König und der Prinz von Granada in „Robert dem Teufel" und der ödeste aller Theatermonarchen, nickt dem tapfren Ritter von Guyenne, der seinen Eid so treu gehalten, Beifall zu und ein unbedeutender Jubelchor von matter Erfindung schließt das Ganze. Der Textdichter hat es eben so gewollt und nicht besser gekonnt, und Webers Genius rang mit dem Tode, als er den „Oberon" componirte. Wäre er ganz frei von irdischen Sorgen gewesen, als er das Werk schuf, wie anders hätte er über dem Gelingen gewacht!

Was der Herrlichkeit der Naturoffenbarungen im „Oberon" in den Partien, die der Geistersphäre nicht angehören, an Werth gleich oder nahe kommt, hat doch mit dem Elementaren irgend eine Berührung, sei es auch nur in der aus Munterkeit, lebhaftem Naturgefühl und weichster Heimatsehnsucht gemischten Bilde der Fatime, die zu Webers vollkommensten Gestalten gehört, nicht unwerth neben die schönen Töchter des Ostens zu treten, von denen uns die orientalischen Dichter singen, die wir aus Goethes „Westöstlichem Divan" oder, um ein minderes Beispiel zu nennen, aus Bodenstedts „Mirza Schaffy" kennen. In der Scene mit Rezia sehr ungünstig, mit schlechter Declamation eingeführt, giebt sie sich selbstständig erst in der melancholisch angehauchten und doch gar nicht sentimentalen lieblichen Ariette „Arabiens einsam Kind", deren Farben, nur mit noch stärkerer Localfärbung, noch einmal vor uns lebendig werden, wenn sie ihrem Freunde und Schicksalsgefährten den Zauber des Bund-Emir-Stromes malt und im Andante ihrer zweiten Arie („Arabien, mein Heimatland") ihres Vaters Zelt dicht unterm Dattelbaum sieht und die altvertrauten Lieder im Geiste wieder hört. Hier aber sprüht es schon fröhlich und neckisch auf, alles Leid der Skla-

verei vergißt sie in dem eilfertigen „Al al“ und vollends ausgelassen verbündet sie sich mit dem guten Scherasmin, der diese Gelegenheit (die einzige, die ihm in der Oper bleibt) benutzt, um sein Wesen kurz und bündig zu exponiren, in dem C-Dur-Duett. Dieser frische Geselle, der alle Nachbarstöchter am Strand der Garonne geküßt und alle Nachbarssöhne geprügelt hat, wird ihr einst ein tauglicher Ehemann werden, wenigstens ziehen die fröhlichen Beiden in dem Schluß dieses Duettes ganz den nämlichen Strang. „Also fröhlich, so wie treu“ — das ist nicht sonderlich wählerisch in Musik gesetzt, aber es muthet doch wie der lustige Galgenhumor widerstandsfähiger Naturen an, die auch das ärgste Elend nicht zwingt und beugt. Was die Beiden sonst zu sagen und zu singen haben, vervollständigt ihre Charakteristik nicht. In dem so herrlich beginnenden Quartett (herrlich bis zum Eintritt des aus der Ouverture bekannten Hauptthemas des Allegro „An Bord denn“) „Über die blauen Wogen“ sind sie nur zwei Töne in dem wundervollen Accord, der die Herzen mit der Frische des Meerwindes schwellt und dehnt, und auch in dem kleinen Terzett, das für den Hüon so ungemein bezeichnend ist „So muß ich mich verstellen“, fügen sie sich bescheiden der Grundstimmung; während der Ritter, wie es ihm gebührt, aufflammt und dem tunesischen Tyrannen Rache schwört, erhebt Fatime, weiblich besorgt, ihr Flehen zu dem Geist, der sie so oft schon beschützt, und in dies Gebet stimmen Hüon und Scherasmin bewegt ein.

Auch Fatimes Gebieterin, die schöne Rezia, schillert in allen Empfindungsfarben von dem lockenden Hülferuf der „Vision“ durch alle Stadien der Freude bis zur völligen Hoffnungslosigkeit in der tieftraurigen F-Moll-Cavatine, in der die orientalischen Worte und Beziehungen (die Peris, Gelums Gewässer, die Geißel der Wüste (der Samum) u. dergl. m.) auch die Composition leise orientalisch gefärbt haben. Am Schönsten zeigt sich uns ihre Seele in den vollen und doch ruhigen Athemzügen, mit denen sie den Geliebten herbeisehnt („Ja, mein Herr, mein Heil, mein Leben“), wahres Verlangen der Liebe von jungfräulichen Lippen, aus jungfräulichem Herzen, am Großartigsten in der berühmten Arie „Ocean du Ungeheuer“.

Im Übrigen hat dies beliebte Concert-Paradestück der Primadonnen seine Bedenken wie der Schluß des ersten Finales. Denn in diesem zeigt sich doch, wie der Bau eines großen Ensembles auf einem Orchesterstück von der festen Form eines Marsches die Charakteristik behindert. Der schwerfällige Umzug der Haremswache ist an sich ganz so köstlich, wie das Unisono des automatischen Marschmotivs, aber für Rezia bleibt wenig mehr übrig als die Umwindung dieses gegebenen Gerüstes, auf dem sich auch ihr Solo erhebt, mit colorirtem Blumen- und Rankenwerk. Zwar ist die Figur dazu wieder echt Webersch („Seele froh in Jubelklängen"), dem Allegro der Agathen-Arie und dem ersten Finale der „Euryanthe" verwandt, aber psychologisch wiegen diese Freudentriller für die Tochter des Khalifen zu leicht und die Declamation ist hier bis auf die vortreffliche Stelle

Ere thy rapture they betray,
Let me hence away, away.
(Daß dich nicht verrath' ein Wort,
Fort zur Ruhe, fort, nur fort)

geradezu unmöglich. Mit fast noch größerer Consequenz als in Ännchens Es-Dur-Satz der zweiten Arie „Trübe Augen" bekommen die kurzen Silben hartnäckig den Accent und gewichtige Worte fallen unbetont in dem allgemeinen Gepurzel der Sechzehntel zu Boden.

Seele froh in Jubelklängen,
Wie soll ich zu-rück dich drängen

heißt es im Deutschen, und im englischen Original:

O my wild exulting soul,
How shall J thy joy control,

und mit jeder Wiederholung wird es nur noch schlimmer. Die Ocean-Arie aber ist mehr eine Schilderung, die der Componist entwirft, als ein Erguß Rezias. Wohl mag der große Eindruck aus dem Spiegel ihrer Seele groß zurückgestrahlt werden, eine gewisse Modifikation ihrer Äußerungen durch das Äußere wäre also immerhin zuzugestehen — aber diese Macht und Fülle der Darstellung übersteigt das Grenzgebiet ihres zarten, schüchternen weiblichen Empfindens

zu sehr. Gleich ihre ersten Worte malen die Riesenschlange des Weltmeers, das die Erde umschlungen hält, gewaltiger als wir es von der Rezia, die wir im ersten Act kennen gelernt haben und die wir im dritten wiederfinden, erwarten dürfen. Auch aus den zahlreichen Détails, die den wechselnden Naturschauspielen folgen, spricht der Componist, dem nichts erwünschter kommen konnte als die Gelegenheit, sich mit ganzer Seele in diese elementaren Ereignisse zu versenken. Das bewegte Meer rollt und tobt wundervoll im Orchester, die Stimme folgt den hoch emporgeschleuderten schäumenden Wellen, der Wolkenzug zerflattert „wie zerrissene Wimpel", die Sonne bricht sich Bahn und in dem Forte des ce steht ihre glühheiße Scheibe gleichsam sichtbar vor unseren Augen; das leise Gelispel der Winde, das Nahen des Schiffes — nichts übersieht der Componist, und diese Ereignisse bedeuten ihm mehr als der Seelenzustand der verlassenen, einsam ihres Gatten harrenden Frau. Erst mit der Entdeckung, daß sich mit dem Boot auch die Rettung naht, wird sie wieder zur Hauptperson, und trunken entlädt sich ihr Jubel in dem zwar melodisch etwas zu leichten, aber doch hinreißenden, zum Mindesten effectvollen „Mein Hüon, mein Gatte". Die Situation rechtfertigt hier den stürmischen, fast maßlosen Ausbruch; zudem ist Rezia inzwischen Hüons Weib geworden und ihr Empfinden leidenschaftlicher und stärker. Zu ihren immer wieder erneuten Rufen flattert der Schleier, der sie der Besatzung bemerkbar machen soll — ganz so weht Isoldens Schleier im Winde — und fast dithyrambisch schließt das glänzende Musikstück ab.

Annähernd so glänzend ist auch Hüon bedacht, aber an das Herz wächst uns der heldenmüthige Paladin kaum. Seine ersten Worte im Wolkenreich leiden unter der Schwere der Declamation, unter dem Prunk der Gesangskunst, und dieser erstickt auch die Ansätze zu sinnigerer Mittheilung, die sich in seiner großen Arie „Von Jugend auf in dem Kampfgefild" finden, selbst das so unsagbar schöne Andante in G-Dur, das uns ohne die kleinen Schnörkelchen und Triolenvorschläge noch weit mehr gefangen nehmen würde. Nach der rasenden Cadenz auf dem Worte „Sieg" zu urtheilen, müßte Hüon ebensowohl im Kehl- wie im Lanzenturnier seinen Gegnern

gewachsen sein, und auf Kraft und Dauer der Lunge rechnet er nicht minder als auf die vollendetste Durchbildung der Technik. Es ist die Pracht und Ritterlichkeit des Dunois, des Percy Heißsporn, nicht die scheinlose, echte des Prinzen Heinz, die deutsche, unter der Maske der Rauhheit nur um so tiefer fühlende des Grafen von Strahl. Und doch ist diese Arie die Höhe seiner Rolle. Sein Gebet, für den Tenoristen Braham noch in zwölfter Stunde componirt, ist unbedeutend, in dem berauschenden Tanz, den die tunesischen Sklavinnen um ihn schlingen, spielt er trotz seiner gediegenen Moralität äußerlich die schlimme Figur Roberts des Teufels, den die Nonnen umschwärmen und zum Mittelpunkt ihrer Balletposen machen, und nur in dem kleinen Terzett mit Fatime und Scherasmin giebt sich sein Wesen mannhaft, gesammelt, wahr und innig und doch ohne den Klingklang des Harnischgerassels und Schwertgeklirrs, das in der Arie das Klopfen seines Herzens übertäubte.

Uneingeschränkt zu bewundern aber sind die wenigen Chöre der Orientalen in der Oper. In Bagdad wie in Tunis singt man gleich charakteristisch. Wie pomphaft und komisch zugleich klingen zu dem Lärm der Janitscharen die grotesken, fanatischen Ergebenheitsversicherungen des Männerchors „Ehre sei dem mächtigen Khalifen und Preis", wie neigen und beugen sich die Almehs, die den Winken der begehrlichen Roschana gehorchen, zu den Worten des Frauenchors „Für dich hat Schönheit sich geschmückt." Ein echter Weber, dieser ganze letzte entzückende Satz, durch manche Kleinigkeit kenntlich und durch die wiederholte, vom cis abwärts rollende Passage im ersten längeren Zwischenspiel den Meister auffallend verrathend, aber doch im Geist eines heißeren Welttheils empfunden und stärker gewürzt als es sonst Webers Art ist. Wie lockt der Ruf „Wenn Frauenaugen liebend glühn", wie unwiderstehlich klingt die Frage „Kannst du fliehn?", und wie taumelt in den Schlußphrasen in der raschen, berauschenden und doch so natürlichen Modulation durch D-, G-, C- und F-Dur zu der Haupttonart A-Dur Alles durcheinander! Wahrhaftig, der Ritter, der diesen Freudenkelch von seinen Lippen stößt, ist ein Auserwählter unter Zehntausenden, des Schutzes werth, mit

dem Oberon ihn begnadet, und fähig, in so guter Sache den Sieg davonzutragen.

So war das Werk beschaffen, das am 12. April 1826 in London unter Webers eigener Leitung zum ersten Male zur Aufführung gelangte: unter brausender Anerkennung, die dem Zauber der Ausstattung so sehr wie dem der applaudirten und da capo verlangten Musikstücke (Hüons Arie, beide Romanzen der Fatime) galt, und am Schluß begab sich das für England Unerhörte, daß man den Meister so lange und hartnäckig hervorrief, bis er erschien. Trotz dieses Enthusiasmus glaubten die Kritiker, die die musikalische Begabung ihrer Londoner kennen mußten, daß es ein Werk für die Musikgelehrten, nicht aber für den großen Haufen sei, daß dies Werk nach der Ansicht Einiger „nicht ohne Melodie" sei (ein unglaubliches Urtheil!), daß aber die Melodie für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung gedeckt werde — was, cum grano salis verstanden, zugegeben werden darf. Im Übrigen war natürlich das englische Urtheil weder in Lob noch Tadel competent — erst Deutschland mußte entscheiden, und wie es entscheiden würde, das ließ sich voraussehen. Es hat die Oper pietätvoll und mit Liebe aufgenommen, denn diese Oper war Webers, und es hat nicht vergessen, daß es sein Sterbelied war. In der Nacht des vierten Juni war er auf der fremden Erde, nachdem er im kleinsten Freundeskreis noch liebenswürdig geplaudert hatte, seinen Schmerzen zum Trotz, auf seinem Schlafzimmer, im Hause des Sir George Smart, allein, unbemerkt verschieden. Namenlose Trauer erhub sich über den Todten, der Jammer hallte durch die englische Hauptstadt und wälzte sich über den Canal nach Deutschland, überall den gleichen Widerhall weckend. Und man war beeifert, das theure Andenken, das der Meister seinem Volke hinterlassen, gut zu empfangen und liebevoll zu hegen. Man stattete es mit allem erdenklichen Reichthum aus — und welche Fülle von Wundern konnten Decorationsmalerei und Maschinerie hier entfalten! Starrende Felsen, die sich in Rosenlauben, Scheiterhaufen, die sich in Gewölk verwandeln — aber das war noch nicht das

Äußerste; solche Klapprequisiten hatte man seit Martins „Baum der Diana“ genugsam gesehen, und Wenzel Müllers „Teufelsmühle“, Kauers „Donauweibchen“ und die Zaubermärchen Raimunds zeigten sie dem großen Publikum noch alle Tage. Aber es gab mehr als das: Luftfahrten in optima forma, ein beweglicher Prospect, der uns zu dem Gesang der Geister in und über den Wassern „Wohlgemuth segelt fort“ von Landschaft zu Landschaft führt, von denen eine noch schöner als die andere ist. Kurz, Alles gab es — und dies Alles mußte für das entschädigen, was der Oper an Handlungsinteresse fehlte, es mußte ihre Lücken stopfen und über den Mangel an Theilnahme, die wir ihren Menschen zuwenden, hinwegtäuschen. Denn über ihre Schwächen war sich der Instinct bald im Klaren, wenn er sich über ihren Grund auch keine Rechenschaft geben mochte. Und mit der Zeit traten sie nur immer deutlicher hervor. Die alten herrlichen Coulissen und Setzstücke, die große und kleine Bühnen am Ende der zwanziger und Anfangs der dreißiger Jahre für den „Oberon“ neu hergestellt hatten, verblichen und versagten den Dienst. Sie zu ergänzen schien den Directionen nicht lohnend genug, denn die Zugkraft der Oper war mit den Jahren schwächer geworden. Auch die Sänger entfremdeten sich ihr mehr und mehr. Bei dem ersten Erscheinen des Werkes war es ihrem Repertoire fest eingefügt. Allmählich lockerten sich diese Bande. Sie studirten die Rollen zwar noch, aber sie studirten sie nicht sonderlich fest, weil „Oberon“ kein eiserner Bestand der Bühnen blieb, und auch nicht gern, denn sie waren nicht dankbar. Dazu kam die Noth des Dialogs, der die Musikstücke nothdürftig und unzulänglich verband — kurz, es erscheint begreiflich, daß die Aufführungen des „Oberon“ sich auf den mittleren Theatern immer mehr verschlechterten und daß in dem fadenscheinigen und fehlervollen Gewande, in welchem er nunmehr erschien, das ohnehin erkaltete Interesse sich ihm vollends abwenden zu wollen schien.

Diesem argen Übelstand glaubte nun der Münchener Regisseur Franz Grandaur, ein bearbeitungslustiger und geschickter Mann, neuerdings dadurch abhelfen zu können, daß er den Text, den Theodor Hell für Weber aus dem Englischen übertragen und zum

Theil selbstständig gedichtet hatte, theilweise neu übertrug und an Stelle des verbindenden Dialogs für die Composition bestimmte Verse setzte. Das so vorbereitete Werk vollendete Franz Wüllner, der die wesentlichere Arbeit übernahm, für die neuen, zumeist recitativischen Partien die Musik zu schreiben und diese mit den einzelnen Nummern der Weberschen Schöpfung, an der als einem rocher de bronce selbstredend nicht zu rütteln war, zu verbinden und nach Möglichkeit zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Von diesem Grundsatz ist er nur ein einziges Mal auf Rechnung der Arie oder des „Rondo" abgewichen, das Hüon bei Weber im dritten Akt, im Glauben, er werde mit Rezia zusammentreffen, zu singen hat: »I revel in hope and joy again« („Ich juble in Glück und Hoffnung neu"). Dies allerdings ziemlich werthlose und für den Sänger überaus undankbare Musikstück haben Grandaur und Wüllner entschlossen beseitigt und an seine Stelle eine Arie gesetzt, die in allen Hauptzügen dem glänzenden, aber hohlen Effectstück folgt, das Weber an Stelle der großen, für die deutsche Bühne bestimmten Arie Hüons im ersten Akt für die englische Bühne schrieb, jene »Yes! even love to fame must yield« beginnende selbstbewußte Verherrlichung des Ritterthums. Grandaurs an ihren Platz tretende, dichterisch unbedeutende, phrasenhafte Worte gelten der geplanten Befreiung der Geliebten, und die ganz allgemein gehaltene Stelle jener Arie:

Du Tochter des Morgenlands, klag' und wein,
Dein Liebster liegt starr im kalten Mondenschein

weicht der auf Rezia bezüglichen, Angesichts des Harems gesungenen:

Dort weilt die Holde von bittrem Schmerz erfaßt,
Das Leben voll Leiden wird ihr zur Last.

Da das triviale, des Weberschen Genius unwürdige Allegretto in F-Dur „Heil Frankreichs adlig schönen Frau'n" in die neugestaltete Arie glücklicherweise nicht aufgenommen, sondern ein Übergang auf das D-Dur-Allegro leicht gefunden wurde, ist die ganze Nummer anhörbarer geworden und trotz ihrer musikalischen Schwäche als Ersatz für das ausgefallene Rondo immerhin anzunehmen. Denn hatte man einmal den Plan gefaßt, den Dialog ganz zu entfernen,

dann war eine breite musikalische Darlegung gerade an dieser Stelle nicht wohl zu entbehren, und ein Recitativ hätte die Scene, der eine Verwandlung auf dem Fuße folgt (die Verführung durch die Sultanin) zu matt abgeschlossen.

Im Übrigen ist das Ergebniß dies: Sämmtliche sprechende Personen sind in singende umgewandelt, nicht nur der Emir von Tunis und sein ränkevolles Weib, der Khalif von Bagdad und Rezias Verlobter, Prinz Babekan, auch der Elfe Droll, der Seeräuber Abdallah, seine Genossen und die Gartenhüter; Fatimens Muhme Namuna dagegen und eine Sklavin der schönen Roschana, die Niemand vermissen wird, sind den Neuerern zum Opfer gefallen. Verse, die im Sinne des Bearbeiters entweder mißklingend, platt oder für die musikalische Declamation zu ungefüg waren, sind durch andere ersetzt, und durch kleine Wortverschiebungen ist die richtige Betonung gefördert worden. Man wird ihnen vielfach zustimmen können; daß aber solche Änderungen auch manches Überflüssige und Verfehlte bringen, ist man schon gewohnt, und Grandaur selbst hat seit seiner neuen Bearbeitung des „Don Juan" in dieser Beziehung nichts gelernt. Die Worte:

Ehre und Heil jeder muthigen That,
Die Macht unsers Herrn waltet stets für sie

fügen sich beispielsweise den Noten nicht besser an als die altgewohnten allerdings noch hausbackeneren:

Ehre und Heil dem, der treu ist und brav,
In Oberon zeigt sich stets ein Freund!

und den Vortheil der Verse:

Ein sanfter Glanz umstrahlt fortan
So wonnig mir die Heldenbahn,
Der Schönheit Reiz umgarnte sacht
Den Sinn, der nur auf Ruhm bedacht

vor den alten Hell'schen:

Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz
Auf meines Lebens Wogentanz,
Der Schönheit Lächeln mildert zart
Des Ruhmes wilde Männerart

vermag ich nicht zu würdigen.

Doch das ist Nebensache. Wichtiger ist die musikalische Verbindung, und die Frage, ob durch sie wirklich dem in so vieler Beziehung theuren und genialen Werke neues Leben auf der Bühne gesichert sei, darf jeden Verehrer Webers, jeden, dem die Oper und ihr Gedeihen am Herzen liegt, lebhaft beschäftigen. Leider glaube ich aber, daß die Hoffnungen, mit denen man den aufgestutzten Oberon begrüßte, trügerisch waren. Unleugbar hat Wüllner seines schwierigen Amtes mit Geschick und Geschmack gewaltet. Er hat dem Meister mit des Meisters eigenen Mitteln aufzuhelfen versucht. Wenn nach dem ersten zauberhaften Schlummergesang der Elfen Puck und Droll ihre Zwiesprach halten, dann regen sich die leisen Flügelschläge der Violinen, der Flöten und Clarinetten wieder, die wir schon aus der Ouvertüre kennen; wird Karls des Großen und seines Hofes gedacht, dann hören wir Anklänge an den ritterlichen Marsch des Schlusses; ein Theil der Arie Oberons „Schreckens-Schwur" kehrt bezeichnend wieder, wenn er dem dienstbaren Kobold den Befehl giebt, Hüon und seinen Knappen in sein Feenland zu führen; erwacht der Ritter, nachdem er die Geliebte im Traum gesehen, dann schließt sich an die „Vision" und den Hornruf, mit dem sie endet, sehr schön und sinnvoll ein ganzer Passus aus der Ouvertüre, der Mittelsatz nämlich, in welchem nach den E-Dur-Accorden die weiche, volle Liebesweise Hüons „Jetzt gießt sich aus ein sanfter Glanz" zum ersten Male eintritt. Dies ist das Schema, nach welchem Wüllner verfuhr. Damit war jedoch nicht Alles zu bewältigen. Die dornigere Hälfte seiner Mühen bescheerte ihm die zweite Hälfte der Oper: Almansor und Roschana. Diese in das Geschick der Hauptpersonen so feindlich eingreifenden Personen, deren Partien bei Planché und Theodor Hell unentwickelt im Dialog stecken geblieben waren, konnten aus Webers Farbenkasten nicht musikalisch bemalt werden. Hier mußte Wüllner aus seinem eigenen Vorrath schöpfen und hier hat er völlig versagt, weit mehr als in der ersten Hälfte. Dort stand er freilich auch schon der unangenehmen Aufgabe gegenüber, rein exponirende Erzählungen, die sich für die Musik nicht eignen, componiren zu sollen, (den Streit

Oberons und Titanias, Hüons Mißgeschick am Hofe des Frankenkaisers), hier aber bedrohte ihn die peinlichere, eine Neuschöpfung vornehmen zu müssen, die von vornherein lebensunfähig war. So kurz wie im Dialog konnte er den Emir und seine Gattin nicht abfertigen, das hätte ganz unkünstlerische Brocken gegeben, die den Musiker discreditirt und die ohnedies komisch gewirkt hätten; denn als ein solcher Epigrammenstil wirklich einmal versucht wird und der edle Almansor für seine Gemahlin, die sich theilnehmend nach seinem Wohlergehen erkundigt, kein andres Wort findet als dies „Hinweg von mir, verhaßtes Weib", womit er die Scene sofort auch wieder verläßt, da ist der Heiterkeit im Publikum kein Ende. Die leidenschaftlichen und großen Empfindungen, womit sich Sultan und Sultanin bedrohen, verlangten also eine breitere Behandlung, einen größeren Stil. Sobald Wüllner sie aber versucht, nützen sie ihm doch auch wieder nichts. Er muß auf halbem Wege stehen bleiben. Denn einen übermäßigen Raum, auf dem sie sich wirklich zu interessanten Charakteren hätten gestalten können, gewährt ihnen die Oekonomie der Oper nicht mehr. So hören wir denn plötzlich Menschen, die uns bis dahin völlig fremd und gleichgültig waren, sich in leidenschaftlichen Ergüssen über Mord und Tod ergehen, die uns nicht im Mindesten berühren, weil wir ihre Vorgeschichte nicht kennen und weil sie, selbst als Episoden, nicht Zeit hatten sich uns zu nähern. Wenn Roschana ins Meer versenkt werden soll, ruft sie ihrem brutalen Manne zu:

Und wär' es wie Gehenna tief,
Nie werd' ich von dir weichen,
Und stirbst du, will ich vor dir stehn,
Ein wilder Rachegeist,
Den Fluch auf bleichen Lippen —

und wir sitzen ungerührt daneben, kopfschüttelnd, zweifelnd, lächelnd, als hörten wir die Leute sich in einer Sprache zanken, die wir nicht verstehen, und fragen uns still: warum regt die Dame sich so sehr auf?

Das ist also schließlich die Ausbeute: Wüllner hat Dinge

componirt, die theils nicht componibel waren, oder deren Composition sich, wenn sie es waren, nicht lohnte: Motive aus dem „Oberon" hat er feinsinnig dazu verwerthet, ohne daß er in seinen Neuschöpfungen den Ton des Componisten zu treffen verstanden hätte; sie sind ohne Physiognomie, die Arbeit eines soliden Musikers, aber langweilig. Das ist schlimm. Ganz hätte aber selbst der raffinirteste Nachbildner Webers oder der genialste Componist die Langeweile nicht zu bannen vermocht, denn großentheils lag sie, wie ausgeführt, in den musikwidrigen Vorwürfen und der Interesselosigkeit der Personen des Stücks begründet.

Die Wahl zwischen der alten und neuen Form der Oper ist darum nicht leicht. Künstlerisch sind beide nicht zu halten; immerhin bringt aber die „durchcomponirte" Oper einen äußerlich einheitlicheren Eindruck hervor und sichert der Aufführung, in der auf mittleren Theatern sträflich gesündigt zu werden pflegt, größere Sorgfalt und Würde. Man weiß, mit welcher Nachlässigkeit der Dialog in der Oper behandelt wird, und daß die Schauspieler und Schauspielerinnen in der Übertragung solcher Sprechrollen gerade keine Auszeichnung erblicken. Auch zersplittert sich das Interesse an dem Werk für den Laien durch den Dialog weit mehr als durch das Recitativ, sei es stofflich noch so unmusikalisch und so wenig wie möglich im Stile Webers componirt. Und aus diesem Grunde, weil sich die Wüllner-Grandaur'sche Bearbeitung für das größere Publikum als die günstigere Fassung für die Edelsteine des „Oberon" ausweist, ist sie schließlich dem unausgetragenen Original dennoch vorzuziehen. Von zwei Übeln ist sie das kleinere. Den Bearbeitern ist aus der Unzulänglichkeit ihres Werkes aber kein Vorwurf zu machen. Sie thaten, was sie konnten, thaten es zur Hälfte mit feinem, klugem Sinn, aber sie kämpften gegen Fehler, die nur nach der Methode des Doctor Eisenbart curirt werden konnten. Wollte man sie alle beseitigen, dann fiele die ganze Oper; und trotz Allem und Allem: wer möchte sie missen? Das einzige Lied der Meermädchen trägt auf seinem seligen Gewoge alle Zweifel von dannen.

Anhang.

1) Auf Seite 59, 9. Zeile von unten ist statt „Admet" — „Herkules" zu lesen.

2) Auf Seite 208, 13. Zeile von unten steht irrthümlich statt „Iphigenie in Aulis": „Iphigenie auf Aulis."

3) Das Libretto der Righini'schen Oper, dessen auf Seite 171 Erwähnung geschieht, habe ich nun doch noch in der aus Otto Jahns Nachlaß in den Besitz des Herrn Prof. Friedrich Chrysander übergegangenen Abschrift durch die Güte des jetzigen Besitzers kennen gelernt. Es trägt den Titel »Il convitato di pietra ossia Il dissoluto Dramma tragicomico« und ist von Jahn vollkommen richtig gewürdigt.

4) Hinter die Jahreszahl 1787 auf Seite 171 unten ist ein Fragezeichen zu setzen, denn es giebt doch zu denken, daß Gazzanigas „Convitato" erst während des Carnevals des genannten Jahres zum ersten Male aufgeführt worden sein soll, während Mozarts „Don Juan", dem er ohne Zweifel als Vorbild gedient hat, am 29. October desselben Jahres in Prag seine erste Aufführung erlebte. Freilich ist dagegen anzuführen, daß ein Textbuch bald niedergeschrieben ist, vollends wenn es so stark mit fremdem Material arbeitet, und daß Mozart außerordentlich rasch schuf. Auch bringt man die Thatsache nicht aus der Welt, daß die in London gebrauchte Originalpartitur der Oper, die ich eingesehen, auf dem Titelblatte deutlich die Inschrift trägt »In Venezia. Nel nobil Teatro di S. Moisè Il Carnavale 1787«. Daß in einer Abschrift der Wiener Partitur, die mir ebenfalls vorgelegen hat, statt dessen 1781 gesetzt ist, finde ich nirgends genügend motivirt. Hier ist ein weites Feld für Deutungen, und es ließe sich u. A. annehmen, daß Mozart bereits einen großen Theil seines „Don Juan" componirt hatte, als er die Gazzaniga'sche Oper kennen lernte und sich von ihr nun für einige der noch uncomponirten Partien beeinflussen ließ. Man braucht diesen Einfluß nicht zu übertreiben, aber wegzuleugnen ist er noch weniger. Die Textbücher stimmen oft wörtlich überein, und wenn die Beispiele, in denen sich die Noten bei Mozart

und Gazzaniga ganz oder zum Theil decken, auch sehr gering sind, so sind sie doch in der Introduction und dem Finale vorhanden, und außer ihnen giebt es Scenen, deren bei Gazzaniga vorhandenes Schema bei Mozart wiederkehrt, obwohl keine Note mit der andern übereinstimmt. Dahin rechne ich z. B. die Einladung der Statue. Daß bei Mozart Alles unendlich viel größer und genialer ist, bedarf dabei keiner Worte. Wer mehr über die Gazzaniga-Frage zu wissen wünscht, findet es in der Allg. Musik-Zeitung, Jahrgang 1870 in Artikeln von Gugler und Chrysander, und Jahrgang 1878, Nr. 37, in einem den Componisten Francesco Antonio Urio behandelnden Aufsatz von Chrysander. Auch wäre nachzutragen, daß Herr M. Fürstenau ein vollständiges Textbuch der Gazzaniga'schen Oper (für Bologna) aufgefunden hat, das für die Beurtheilung jedoch nichts Neues bringt. Es befindet sich in der Dresdner öffentlichen Bibliothek. Hier muß das Thema damit verlassen werden. So lockend es ist, gehört es doch zu denjenigen, deren breitere Behandlung, wie ich in der Vorrede ausführte, in diesem Buche seinen Charakter verändern und seinem Zweck zuwiderlaufen würde.

5) Auf Seite 222 unten ist ein kleiner Irrthum zu verbessern. Nicht »Commendatore divo«, sondern »Gran Commendatore« nennt Leporello den Gouverneur in der Anrede an die »statua gentilissima«. Die Ausführungen werden dadurch natürlich nicht betroffen.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.

OCT 20 1940 M.

MAY 5 1944

JUN 14 1946

JUL 8 1947

6Apr'50CS

LD 21-100m-7,'39 (4'

117723162E

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley